domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Febbraio *February* 1998 **801** Lire 15.000

it mix up

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

La copertina
The cover
Lebbeus Woods

Collaboratori
Collaborators
Isabella Bader
Rosa Baldocci
Ettore Bellotti
Jessica Bianco
Federico Bilò
Cecilia Bolognesi
Maurizio Bortolotti
Laura Bossi
Andrea Branzi
Lucius Burckhardt
François Chaslin
Domenico De Masi
Derrick de Kerckhove
Toyo Ito
Ross Lovegrove
Jean Nouvel
Caterina Majocchi
Sonia Pellegrini
Gianni Pettena
Elena Pontiggia
Luigi Prestinenza Puglisi
Giuseppe Raimondi
Renny Ramakers
Philippe Starck
John Thackara
Paul Virilio

Fotografie
Photographs
Archivio L. Burckhardt
Bassouls/Sygma/G. Neri
Gaston Bergeret
Santi Caleca
Eisenherz
Naoya Hatakeyama
Mikio Kamaya
Jean Mohr
Tomio Ohashi
E. Raab
Christian Richters
Hans Werlemann
I. Wirth

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Elena Colombetta
Barbara Fischer
Donald Gardner
Vic J. Joseph
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 800 Gennaio *January* 1998		**2028**		***2028***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo	*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale	*2 Editorial*
			Cronaca del pensiero	***Opinion Chronicle***
François Burkhardt Paul Virilio		4	"Il tempo mondiale" Un dialogo	*4 "The world time"* *A dialogue*
			Progetti	***Projects***
Domenico De Masi		10	Qualità contro quantità	*10 Quality versus quantity*
Lucius Burckhardt		12	L'industria della porta accanto	*12 The next door factory*
François Chaslin	Jean Nouvel	16	Il futuro sarà fatto di cambiamento	*16 The future will be a time* *of modification*
Toyo Ito	Toyo Ito	26	L'immagine dell'architettura nell'era elettronica	*26 The image of architecture* *in the electronic age*
Bart Loosma	Rem Koolhaas	38	Alla ricerca del nuovo modernismo	*38 In search of the new modernity*
Stefano Boeri	Rem Koolhaas – OMA Manuel de Solà-Morales	52	Il piano per il Porto di Genova	*52 The Port of Genova plan*
Juli Capella		60	La curiosità crea il futuro	*60 Curiosity creates future*
John Thackara		62	2028: fuga dall'entropia	*62 2028: the escape from entropy*
Andrea Branzi	Andrea Branzi	66	Il sopravvento della logica fuzzy	*66 The arrival of fuzzy logic*
Renny Ramakers	Droog Design	72	Un nuovo tipo di consumatore	*72 A new type of consumer*
Ross Lovegrove	Ross Lovegrove	78	Gaia fotovoltaica	*78 P.V. Gaia*
Philippe Starck	Philippe Starck	84	Il nuovo Adamo: nel terzo millennio con le mani pulite	*84 The new Adam: in the third millenium* *with clean hands*
Derrick de Kerckhove		90	Dall'altro lato del telescopio: comunicazione 1998-2028	*90 From the other side of telescope:* *communication 1998-2028*
Pierre Restany		94	La qualità della vita: tra l'habitat intelligente e la manipolazione genetica	*94 The quality of life: between intelligent* *and genetic manipulation*
		101	**Itinerario**	*101* ***Itinerary***
Rosa Baldocci Luigi Spinelli			Trent'anni dopo La città nel cinema di fantascienza (N.141)	*Thirty years later* *The city in science fiction films* *(N.141)*
		109	**Libri**	*109* ***Books***
		117	**Rassegna**	*117* ***Product Survey***
			Apparecchiature per lo svago e il lavoro	*Equipment for work* *and amusement*
		129	**Calendario**	*129* ***Calendar***
			Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design, arte	*Competitions, congresses* *and exhibitions of architecture,* *design and art*

Materiali

François Burkhardt

Cento anni fa, nel febbraio del 1898, nasceva Alvar Aalto. Oggi tutto il mondo si accinge a festeggiare questo anniversario. Noi non abbiamo voluto consacrare un numero monografico al maestro finlandese, già ampiamente pubblicato da Domus*, bensì sottolineare nelle abituali cronache l'importanza della sua opera, senza dimenticare l'altro contributo fondamentale che egli ha dato all'architettura: la produzione teorica. Se i suoi scritti sono meno pubblicati e conosciuti dei suoi progetti, essi sono egualmente importanti per cogliere tutta la profondità del suo pensiero. Fra tutti i testi abbiamo scelto un articolo del 1949 dedicato al superamento del funzionalismo in direzione di un'architettura più umana: una riflessione che nulla ha perduto della sua attualità.*
Il tema di questo numero di Domus *è "I materiali", un argomento che Aalto sentiva profondamente e che spesso trattò progettualmente con un'inventiva e una conoscenza tecnica le quali gli permisero di elaborare un personale linguaggio, tanto da caratterizzarne l'opera e consentirgli di conseguire quella che egli chiamava "felicità materiale". Di Karsten Harries, sociologo tedesco che vive negli Stati Uniti, è l'introduzione generale. Il testo riassume una conferenza tenuta nell'agosto del 1997 a Jiväskyä in occasione del 7° Simposio Internazionale Alvar Aalto.*
Nel suo intervento, "Retrospettiva di Alvar Aalto: sei punti focali per il prossimo millennio", Kenneth Frampton, coautore dell'esposizione retrospettiva a New York per celebrare il centenario della nascita del maestro, mette in evidenza sei aspetti che contribuiranno a influenzare l'architettura del secolo futuro. Per illustrare questo articolo abbiamo scelto il padiglione finlandese all'Esposizione Universale del 1939, tenutasi essa pure a New York. Il padiglione rappresenta un momento culminante dell'opera di Aalto, in cui proprio percezione spaziale ed espressione attraverso i materiali si fondono in un'armonia pressoché perfetta.

Alvar Aalto. "Per una architettura più umana"

In contrapposizione alla metodologia che ha come fine la ricerca della pura forma di un edificio esiste un'architettura nota col nome di *'funzionalismo'*. Lo sviluppo dell'idea funzionale e la sua espressione strutturale costituiscono forse l'elemento più ricco di significati per l'architettura del nostro tempo. Tuttavia, il concetto di funzione in architettura e quindi anche il funzionalismo, non sono definibili con precisione. 'Funzione' è l'uso specifico, il lavoro o l'azione di una determinata cosa. D'altra parte 'funzione' è un'idea o un concetto dipendente da più fattori e di conseguenza mutante. Il 'funzionalismo' – il dizionario lo definisce *tout court* come adattamento logico della forma all'uso – è allo stesso tempo qualcosa di meno e qualcosa di più di tutto questo, dato che deve comprendere e considerare il significato stesso di 'funzione'. L'architettura è un fenomeno sintetico che abbraccia tutti i campi dell'attività umana. Un oggetto, nel contesto architettonico, può essere funzionale da un punto di vista e non-funzionale da un altro. Nell'ultimo decennio l'architettura è stata funzionale sul piano tecnico ma soprattutto per quanto riguarda il lato economico della costruzione. Tale particolare è certamente importante poiché la costruzione di una casa per l'uomo è un'operazione costosa se paragonata alla soddisfazione di altri bisogni. Se compito dell'architettura è valorizzare le qualità umane, il primo passo da compiere è di bene organizzare l'aspetto economico della questione. Ma dato che l'architettura coinvolge tutti gli aspetti della vita umana, un'architettura veramente funzionale deve essere funzionale dal punto di vista umano. Se osserviamo con più attenzione il processo della vita, ci accorgiamo che la tecnica è solo un elemento ausiliario, non un fenomeno definito e indipendente. Un funzionalismo solo tecnico non può creare un'architettura passo per passo: cominciando dall'aspetto economico e tecnico, coinvolgendo gradualmente, in un secondo tempo, le funzioni più complesse, potremmo anche accettare un funzionalismo puramente tecnico. Ma tale possibilità non esiste. Non solo l'architettura abbraccia tutti i campi dell'attività umana, ma si deve sviluppare sincronicamente in tutti i suoi vari settori. Altrimenti si ottengono solo risultati parziali e superficiali. Il concetto di 'razionalismo' affiora, nel contesto dell'architettura moderna, con la stessa frequenza del termine 'funzionalismo'. L'architettura moderna è stata razionalizzata dal punto di vista tecnico, col crescere dell'importanza delle funzioni tecniche. Ora anche se il primo periodo razionale dell'architettura moderna ha dato vita a costruzioni in cui la tecnica razionalizzata è stata assai enfatizzata a scapito dell'aspetto umano delle soluzioni, non è una ragione per opporsi alla razionalizzazione architettonica. Nella fase eroica dell'architettura moderna il razionalismo n quanto tale non era sbagliato. Si tratta di un periodo ormai trascorso. L'errore consiste, a mio giudizio, nel fatto che il razionalismo non è andato sufficientemente in profondità. Anziché opporsi all'atteggiamento razionalista, la corrente più recente dell'architettura moderna si forza di elaborare soluzioni razionali, che partano dalla tecnica, certamente, ma che considerano contemporaneamente le componenti umane e psicologiche [...]
Senza dubbio l'architettura moderna è ora in una nuova fase, nella quale si tenta di considerare e dare soluzione anche ai problemi umani e psicologici. Ciò non significa che questo periodo sia in contraddizione con quello precedente. Al contrario, lo si deve considerare un allargamento dei metodi razionali per inglobare i settori contigui della conoscenza. Negli ultimi decenni l'architettura è stata spesso paragonata alla scienza e ci si è impegnati a un lavoro più scientifico, tentando addirittura di farne una scienza vera e propria. Ma l'architettura non è una scienza. L'architettura è, e resta, un meraviglioso processo di sintesi in cui sono coinvolte migliaia di componenti umane: essa rimane pur sempre 'architettura'. La sua missione è ancora di armonizzare il mondo materiale con la vita. Rendere l'architettura più umana significa fare architettura migliore, e significa anche allargare il concetto di funzionalismo oltre il limite della tecnica. Questa meta può essere raggiunta solo con mezzi architettonici, creando e combinando le tecniche, così che si possa offrire all'uomo l'esistenza più armoniosa possibile. I metodi architettonici assomigliano a volte ai processi scientifici e le metodologie della ricerca, così come la scienza, possono essere adottate per l'architettura. La ricerca stessa potrà farsi progressivamente più analitica, ma la sostanza non potrà mai essere solo analitica. Nella ricerca architettonica intuizione e arte avranno sempre il sopravvento. Gli scienziati usano spesso, per ottenere risultati evidenti, sistemi d'analisi artificiosi colorando a esempio i batteri dell'analisi microscopica. Metodi analoghi possono essere adottati anche in architettura. Ho raccolto una serie di osservazioni personali costruendo ospedali, e ho potuto constatare che reazioni particolari dei pazienti, di natura fisica e psicologica, si prestano a dare informazioni utili anche per le abitazioni. Se partiamo dal cosiddetto funzionalismo tecnico, possiamo osservare che nell'architettura moderna molte soluzioni non sono funzionali proprio né dal punto di vista psicologico né da quello psicofisiologico [...]
Il funzionalismo tecnico è corretto soltanto se viene ampliato a tutta la componente psicofisica. È l'unico modo per raggiungere un'architettura umana.

Da Alvar Aalto, "The Humanizing of Architecture" in *The Technology Review*, novembre 1940, pp. 14-16; trad. it. di Michele Merckling e Marja-Liisa Murole Cremonesi in Alvar Aalto, *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna, 1987.

Materials

One hundred years ago, in February 1898, Alvar Aalto was born. Today the whole world is preparing to celebrate the anniversary. We did not want to devote a monographic issue to the Finnish master, whose work has already been extensively published by *Domus*, but to stress in our customary reports the importance of his oeuvre – without forgetting Aalto's other key contribution to architecture: his theoretic output. Although his writings are less published and known than his projects, they are nonetheless important in helping us to grasp the full depth of his thinking. From them we have chosen an article written in 1949, concerning the need to supersede functionalism and move towards a more human architecture. It is a text every bit as topical as it was then.
The subject of this number of *Domus* is "Materials"; a subject close to Aalto's heart. He often approached it, with an inventiveness and technical expertise on the strength of which he developed a personal idiom, precisely through the processing of materials. It is this aspect that distinguishes his work and enabled him to attain what he called "material happiness". Our general introduction by Karsten Harries, a German sociologist who lives in the United States, is a summary of a paper read in August 1997 at Jiväskyä at the 7th Alvar Aalto International Symposium.
In "Alvar Aalto in retrospect: Six Foci for the Next Millennium", Kenneth Frampton, co-curator of the retrospective exhibition mounted in New York to celebrate the centenary of the master's birth, highlights six aspects likely to influence the architecture of the coming century.
To illustrate this article we have chosen the Finnish pavilion at the 1939 World Expo, which, too, was held in New York. The pavilion was a peak in Aalto's work, in which spatial perception and expression through materials were united to form a well-nigh perfect harmony.

Alvar Aalto. "The Humanizing of Architecture"

In contrast with that architecture whose main concern is the formalistic style which a building shall wear, stands the architecture which we know as 'functionalism'. The development of the functional idea and its expression in structures are probably the most invigorating occurrences in architectural activity in our time, and yet function in architecture – and so also functionalism – are not so very easy to interpret precisely. 'Function' is the characteristic use, or work, or action of a thing. 'Function' is also a thing or quantity that depends upon, and varies with, another. 'Functionalism' the dictionaries boldly define as "conscious adaptation of form to use" – it is both less and more than that, for truly it must recognize and reckon with both of the meanings of 'function'.
Architecture is a synthetic phenomenon covering practically field may be functional from one point of view and unfunctional from another. During the past decade, Modern architecture has been functional chiefly from the technical point of view, with its emphasis mainly on the economic side of the building activity. Such emphasis is desirable, of course, for production of good shelters for the human being has been a very expensive process as compared with the fulfilment of some other human needs. Indeed, if architecture is to have a larger human value, the first step is to organize its economic side. But, since architecture covers the entire field of human life, real functional architecture must be functional mainly from the human point of view. If we look deeper into the processes of human life, we shall discover that technic is only an aid, not a definite and independent phenomenon therein. Technical functionalism cannot create definite architecture.
If there were a way to develop architecture step by step, beginning with the economic and technical functionalism would be acceptable: but no such possibility exists. Architecture not only covers all fields of human activity; it must even be developed in all these fields at the same time. if not, we shall have only one-sided, superficial results.
The term 'rationalism' appears in connection with Modern architecture about as often as does 'functionalism'. Modern architecture has been rationalized mainly from the technical point of view, in the same way as the technical functions have been emphasized. Although the purely rational period of Modern architecture has created constructions where rationalized technique has been exaggerated and the human functions have not been emphasized enough, this is not a reason to fight rationalization in architecture. It is not the rationalization itself which was wrong in the firs and now pas period of Modern architecture. The wrongness lies in the fact that the rationalization has not gone deep enough. Instead of fighting rational mentality, the newest phase of Modern architecture tries to project rational methods from the technical field out to human and psychological fields [...]
The present phase of Modern architecture is doubt-less a new one, with the special aim of solving problems in the humanitarian and psychological field. This new period, however, is not in contradiction to the first period of technical rationalization. Rather, it is to be understood as an enlargement of rational methods to encompass related fields. During the past decades architecture has often been compared with science, and there have been efforts to mate its methods more scientific, even efforts to make it a pure science. But architecture is not a science. It is still the same great synthetic process of combining thousands of definite human functions, and remains architecture. Its purpose is still to bring the material world into harmony with human life.
To make architecture more human means better architecture, and it means a functionalism much larger that the merely technical one. This goal can be accomplished only by architectural methods – by the creation and combination of different technical things in such a way that they will provide for the human being in such a way that they will provide for the human being the most harmonious life.
Architectural methods sometimes resemble scientific ones, and a process of research, such as science employs, can be adopted also in architecture. Architectural research can be more and more methodical, but the substance of it can never be solely analytical. Always there will be more of instinct and art in architectural research.
Scientists very often use exaggerated forms in analyses in order to obtain clearer, more visible results – bacteria are stained, and so on. The same methods can be adopted in architecture, also. I have had personal experience with hospital buildings where I was able to discover that especial physical and psychological reaction by patients provided good pointers for ordinary housing. If we proceed from technical functionalism, we shall discover that a great many things in our present architecture are unfunctional from the point of view of psychology or a combination of psychology and physiology [...]
Technical functionalism is correct only if enlarged to cover even the psychophysical field. That is the only way to humanize architecture.

From Alvar Aalto, "The Humanizing of Architecture. Functionalism Must Take the Human Point of View to Achieve its Full Effectiveness", The Technology Review, *November 1940, pp. 14-16.*

Karsten Harries

Sotto e pagina 7, il museo Frederick R. Weisman di Minneapolis progettato da Frank O. Gehry.

Below and page 7, the Frederick R. Weisman Museum in Minneapolis by Frank O. Gehry.

Materia, significato e senso in architettura

1. La pietra è più pietra che una volta

Un aforisma di *Umano troppo umano* di Nietzsche reca il titolo intellettualmente provocatorio "La pietra è più pietra che una volta". Una volta la pietra era meno pietra di oggi? Che cosa vuol dire? Presumibilmente c'era qualcosa, nell'architettura del passato o in ciò che la riguardava, che velava la "pietrosità" della pietra. Nietzsche non lascia dubbi al lettore su che cosa fosse a velare la pietra: la sua essenza era velata dal significato. Una volta la pietra parlava, significava qualcosa che andava oltre sé stessa. "Questo senso di un significato inesauribile restava intorno all'edificio come un velo incantato". "Che cos'è oggi per noi la bellezza di un edificio? È come il bel viso di una donna senza spirito: una specie di maschera".La maggior pietrosità della pietra e il carattere di maschera della bellezza dell'architettura moderna vanno di pari passo. L'architettura dei tempi di Nietzsche offre già compiuta illustrazione di questa bellezza da maschera. Ma il modernismo non ha preso concretamente le distanze da questa architettura di contenitori decorati? Gli edifici di Alvar Aalto, per esempio, vanno in una direzione completamente differente. E tuttavia: le cose sono veramente cambiate? Quante opere d'architettura di oggi ci invitano a interpretare la loro bellezza come qualcosa di sovrapposto a edifici senza spirito! Prendiamo il Frederick R. Weisman Museum di Minneapolis, di Frank Gehry. Quasi intenzionalmente questa architettura richiama la metafora nietzschiana della maschera, una metafora che ci invita a soffermarci sul rapporto di distanza che c'è tra l'ornamento e chi lo porta, tra la bellezza e la pietra che le fa da supporto. Qui la bellezza non trasfigura la pietra, non la carica di significato: la maschera. E quando un edificio così getta la maschera, quando il belletto si lascia penetrare, il materiale in questione si presenta tanto più insistentemente come il muto materiale che è. La pietra è più pietra che una volta: in altre parole la pietra si presenta a noi moderni sempre più in quanto tale, come pietra, più in generale come puro materiale che attende di ricevere un significato dal soggetto umano, il costruttore o l'artista che le attribuisce la forma. Un tempo materia e senso erano ritenuti più intimamente collegati: nel medioevo comprendere il significato naturale delle pietre era considerato parte importante del saper leggere il libro della natura. Siamo separati da questa prospettiva dalla nostra concezione della materia come di per sé priva di senso. Il senso sta dalla parte del pensiero, non da quella della materia!

Gli uomini del medioevo certamente avrebbero sottoscritto un'altra affermazione: il senso ha avuto origine in un pensiero che trascende lo spirito umano. Il senso dei materiali era collegato a questa trascendenza. E il senso del senso non richiede forse il medesimo collegamento? Il senso non è questione di volontà, non si costruisce e non si inventa; bisogna scoprirlo. Ecco perché il sospetto che il senso possa non essere altro che un costrutto artificiale è tanto fastidioso: ogni senso che ci si presenti come liberamente creato sembra di necessità privo di peso, arbitrario e proprio per questo non riesce a convincerci e a illuminarci la vita. Il computer non dà risposte al problema del senso. Senza la scoperta del senso della materia la nostra vita si fa vuota e priva di significato; per vivere una vita dotata di senso dobbiamo radicare il senso nella trascendenza, e uno dei compiti dell'arte, e dell'architettura in particolare, è consentirci di compiere questo passo presentandoci i materiali in modo che noi possiamo udire ancora queste voci, aprirci agli innumerevoli modi in cui il materiale è sempre già carico di senso. Ma non mi sto rendendo le cose troppo facili, scorrendo dal senso al pensiero alla materia? Quale senso possiamo trarre noi moderni da questa trascendenza materiale? Non è forse il pensiero umano l'unico pensiero che ci si sia manifestato, e non è forse qui, se mai, che la trascendenza e la garanzia della libertà vanno scoperte? Cioè nella ragione? Così intesa la ragione inserisce un cuneo tra pensiero e materia, e tende a ridurre la materia a puro materiale da usare, usato fino a dove le sue proprietà lo consentono, privo di senso, solo pietra, finché non verrà dotato di senso dal pensiero umano.

2. La pietra è meno pietra che una volta

Ho citato l'espressione di Nietzsche "La pietra è più pietra che una volta" come se costituisse un'affermazione tanto ovvia da non aver bisogno di ulteriore discussione. Ma l'analisi del nostro ambiente costruito conferma l'opinione di Nietzsche? Consideriamo ancora il Weisman Museum di Gehry. La consapevolezza della sua maschera in quanto maschera, ho suggerito, ci spinge a considerare il rapporto di distanza tra l'ornamento e chi lo porta. In questo caso tra la facciata ornamentale d'acciaio inossidabile e l'involucro che la sostiene. Ma che dire di questo involucro? I mattoni sono qui più mattoni che una volta? Non sono invece usati in un modo che li fa quasi sparire, ridotti a epidermide, decoro, rivestimento? E ciò non è forse tipico del modo in cui i materiali sono generalmente usati oggi? Indipendentemente dal loro peso reale essi sembrano sempre più possedere la leggerezza di decalcomanie, che in caso di necessità si potrebbero staccare dal corpo dell'architettura. Per quanto pietra, per quanto mattoni, pietra e mattoni qui non imitano forse sé stessi, non diventano forse simulacri di sé, in un modo che svaluta e zittisce la loro specifica voce? Anch'essi diventano qualcosa di simile a una maschera, privo di spirito, debole. E noi diventiamo sempre meno capaci di distinguere tra originale e simulacro, ogni materiale corre il rischio di perdere la propria voce.

E la facciata del museo? Il metallo certamente è fatto per scintillare e brillare, tanto che la qualità riflettente dell'acciaio inossidabile quasi trionfa sulla sua materialità. L'acciaio inossidabile qui è presentato come acciaio inossidabile? Se così è, lo è in quanto materiale artificiale, alquanto lontano dai mattoni e dalla pietra, dal loro peso e dalla loro sostanza; un materiale che risponde più prontamente al gioco della fantasia dell'architetto. Colpisce il contrasto tra questa collina artificiale, scintillante, dagli spigoli acuti, e la sua quanto mai materiale controparte sottostante: la scarpata rimasta informe, piuttosto incolore che sale plasmata dalla corrente del Mississippi. In questo dialogo tra la scarpata e la facciata è l'architettura che dà il passo. Specialmente la sera, quando la luce del tramonto illumina l'architettura a collina di Gehry in un bagliore accecante, la scarpata quasi scompare. E tuttavia permane, presenza silenziosa che si innalza sull'incessante scorrere dell'acqua che la erode. Nella sua fragile eppure durevole materialità la scarpata ci parla, ci ricorda la nostra stessa fragilità. La facciata cristallina di Gehry pare resistente a questa erosione. E tuttavia proprio questa architettura mi fa pensare a come sarà erosa, §e in più di un senso. Certamente il suo aspetto fa apparire la questione quasi incongruente. Che c'entra con il tempo o con la cupa pesantezza della terra e della pietra, con la materialità intesa in questo senso? Ma una piena autoaffermazione richiede che ci si affermi come soggetti al tempo, all'ansia della morte, e proprio per questo bisognosi di edifici che, se devono dar riparo all'essere umano nella sua interezza, devono implicare la morte, e cioè implicare la terra e il tempo, implicare il tempo in modo che si costruisca non solo per noi stessi

ma anche per coloro che saranno quando noi non ci saremo più. Forse una delle cose che la scintillante collina di Gehry ha da dirci è un invito a essere più attenti a quel che hanno da dirci la scarpata informe e il fiume. Viviamo le cose come reali nella misura in cui le viviamo come trascendenti la portata delle parole e delle idee. La definizione del cerchio ci dà le regole per costruirlo: così inteso il cerchio non possiede realtà. Un cerchio fatto di legno, pietra o metallo, certamente possiede realtà, ma proprio perché il materiale non può essere considerato solo un costrutto ideale. Aprirsi alla realtà di qualcosa significa aprirsi a ciò che trascende lo spazio linguistico o concettuale in cui le cose devono trovar posto per essere capite e comprese. La nostra esperienza della materialità dei materiali dipende dall'apertura a ciò che ho definito trascendenza materiale: ciò che si presenta viene vissuto non come creato dal nostro intelletto, ma come dato. Inseparabile dalla nostra esperienza della realtà delle cose c'è il senso di questo dono, la coscienza che la portata dell'artificio umano, per quanto vasta, è comunque limitata. Il discorso che rifiuta di riconoscere questo limite è destinato a degenerare nel vaniloquio; e altrettanto vale per il discorso che non può o non vuole distinguere tra realtà e simulacri. Proprio questo è il motivo per cui noi – vivendo in un'epoca che ha visto la nostra padronanza del progresso estendersi al punto che giganteschi centri commerciali ci offrono una nuova terra e un nuovo cielo, entrambi nati dall'artificio, a proposito dei quali Baudrillard si chiede se ciò che viene chiamato realtà non sia un'invenzione dei media - noi, dunque, non possiamo fare a meno di un'architettura che con il suo modo di trattare i materiali riveli il loro significato. La casa costruita dall'artificio non è una prigione; il mondo in cui viviamo non va confuso con un ipermercato. Questo ipermercato ha un esterno, anche se ci spinge a dimenticarlo. E la casa costruita dall'artificio è dotata di finestre. Rappresentare nuovamente i materiali in modo da vivere il dono della realtà può essere inteso come un modo per aprire queste finestre. Tuttavia, quale significato possiamo dare all'incarnazione del senso nella materia? Come possiamo riconciliarlo con la comprensione della materia che è il presupposto della scienza e della tecnologia? Eppure per ricordare a noi stessi che la realtà così intesa può non essere adeguata al reale, non dobbiamo far altro che pensare a che cosa significa riconoscere una persona: guardando l'altro si percepisce qualcosa di più che un viso

Karsten Harries

Matter, Meaning, and Mind in Architecture

più o meno bello: necessariamente questo viso ci si presenta come materia animata dal pensiero. Apprendere che ciò che consideravo una persona è solo un simulacro cancellerebbe l'aura che sola ci permette di riconoscere l'altro come persona, nostro simile, che ci fa capire di non essere soli. E qualcosa di quasi spirituale è necessariamente presente nella natura, se le leggi della scienza vanno intese come costrutti non interamente arbitrari. Che la scienza ci dia poteri reali significa che l'autoaffermazione in base alla quale gli esseri umani si contrappongono alla natura come suoi padroni e proprietari presuppone il riconoscimento di un ordine reale, di schemi significativi, di analogie. L'origine del senso non sta nel soggetto, né nei muti fatti cui questo soggetto si trova di fronte, ma in ciò che sta tra l'uno e gli altri e unisce sempre e comunque soggetto e oggetto: nel nostro essere coinvolti in un mondo di cose sempre e comunque dotate di senso, cose che in modi differenti sempre e comunque costituiscono affermazioni e ci parlano. Ciò che chiamo trascendenza materiale quindi non si riduce alla muta presenza delle cose. Aprirsi a essa vuol dire inevitabilmente essere coinvolto, commosso, chiamato in causa. La trascendenza materiale quindi si riferisce anche a quell'incarnazione del senso nella materia cui dobbiamo essere aperti se il nostro pensiero, il nostro discorso e la nostra architettura sono destinati ad avere un valore. Il valore dell'architettura di Alvar Aalto è di questa specie.

A fianco e pagina 8, centro commerciale a Minneapolis (tutte le foto Karsten Harries).

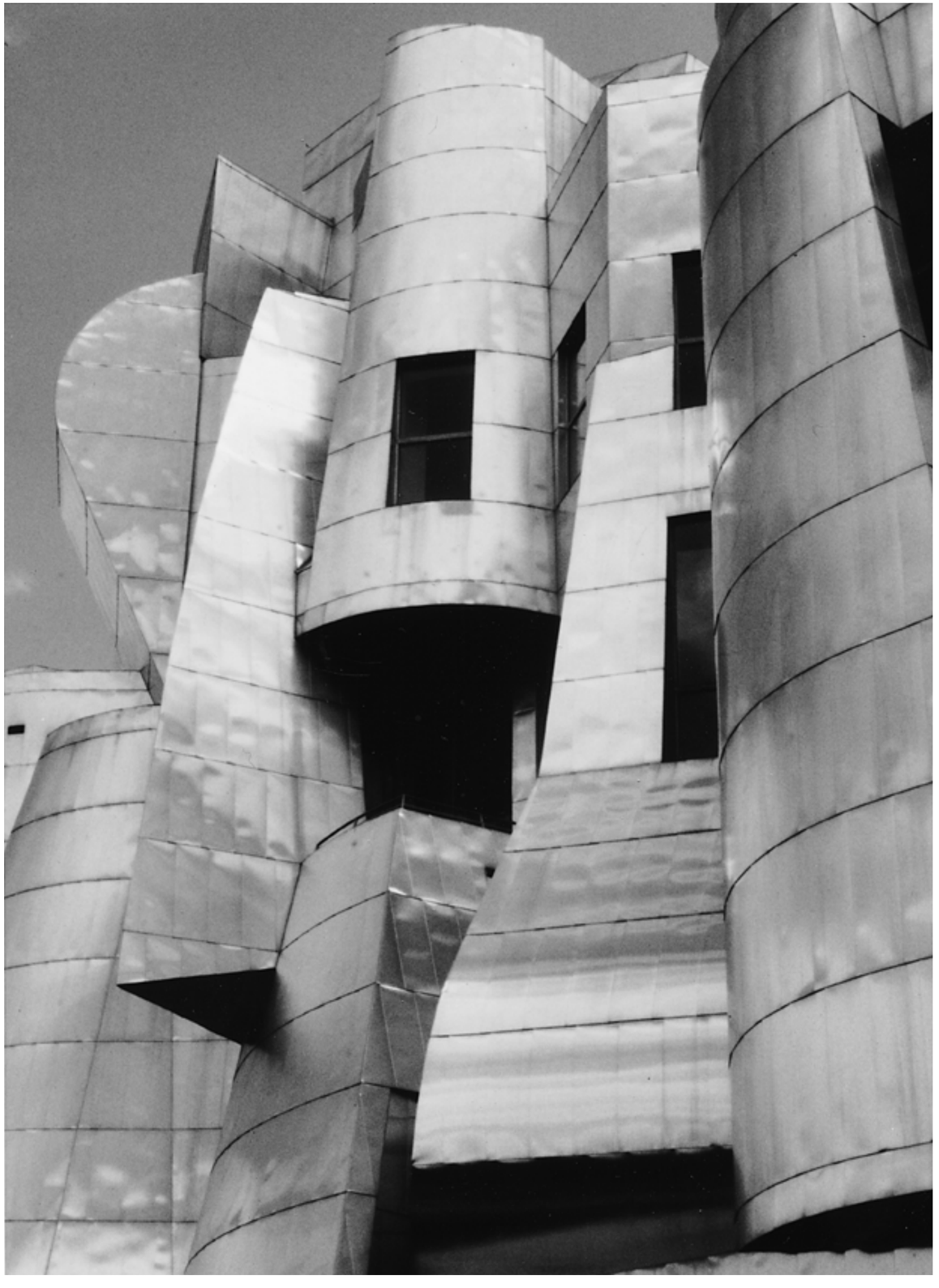
1. Stone is More Stone than it Used to Be

A section of Nietzsche's Human, All Too Human *bears the thought provoking title: "Stone is more stone than it used to be". Was stone once less stone than it is today? What might this mean? Presumably there was something in or about previous architecture that veiled the stoniness of stone. Nietzsche leaves the reader in no doubt concerning what thus veiled stone: the stoniness of stone was veiled by meaning. Stone once spoke, signified something beyond itself. "This aura of an inexhaustible significance surrounded the building like a magical veil". "What is the beauty of a building to us today? The same as the beautiful face of a woman without spirit: something mask-like". The greater stoniness of stone and the mask-like character of beauty in modern architecture belong together. The architecture of Nietzsche's day offers ready illustrations of such mask-like beauty.*

But did modernism not effectively distance itself from such an architecture of decorated sheds? Buildings by Alvar Aalto, for example, point in a quite different direction. Still, have things really changed? How many works of architecture today invite us to understand their beauty as something added on to buildings that lack spirit. Consider Frank Gehry's Frederick R.Weisman Museum in Minneapolis. Almost self-consciously this architecture invites Nietzsche's metaphor of the mask, a metaphor that invites us to attend to the loose fit between ornament and ornament bearer, between beauty and the stone that supports it. Beauty here does not transfigure the stone, does not charge it with meaning; it masks it.

And whenever such a building drops its mask, whenever the make-up gives way, the material in question presents itself all the more insistently as the mute material it is.

Stone is more stone than it used to be: this is to say, stone presents itself to us moderns ever more as just that, as stone, more generally as mere material waiting to receive its meaning from the human subject, the builder or the form giving artist. Once matter and meaning were thought to be more intimately linked: in the Middle Ages understanding the natural language of stones was thought to be an important part of knowing how to read the book of nature. We are separated from such a view by our understanding of matter as in itself devoid of meaning. Meaning belongs with mind, rather than with matter! The medievals, to be sure, would have granted this: meaning was given its origin in a mind that transcended the human spirit. The meaning of materials was linked to such transcendence. And does the meaning of meaning not demand such a link? Meaning cannot be willed, cannot be made or invented; it must be discovered. This is what makes

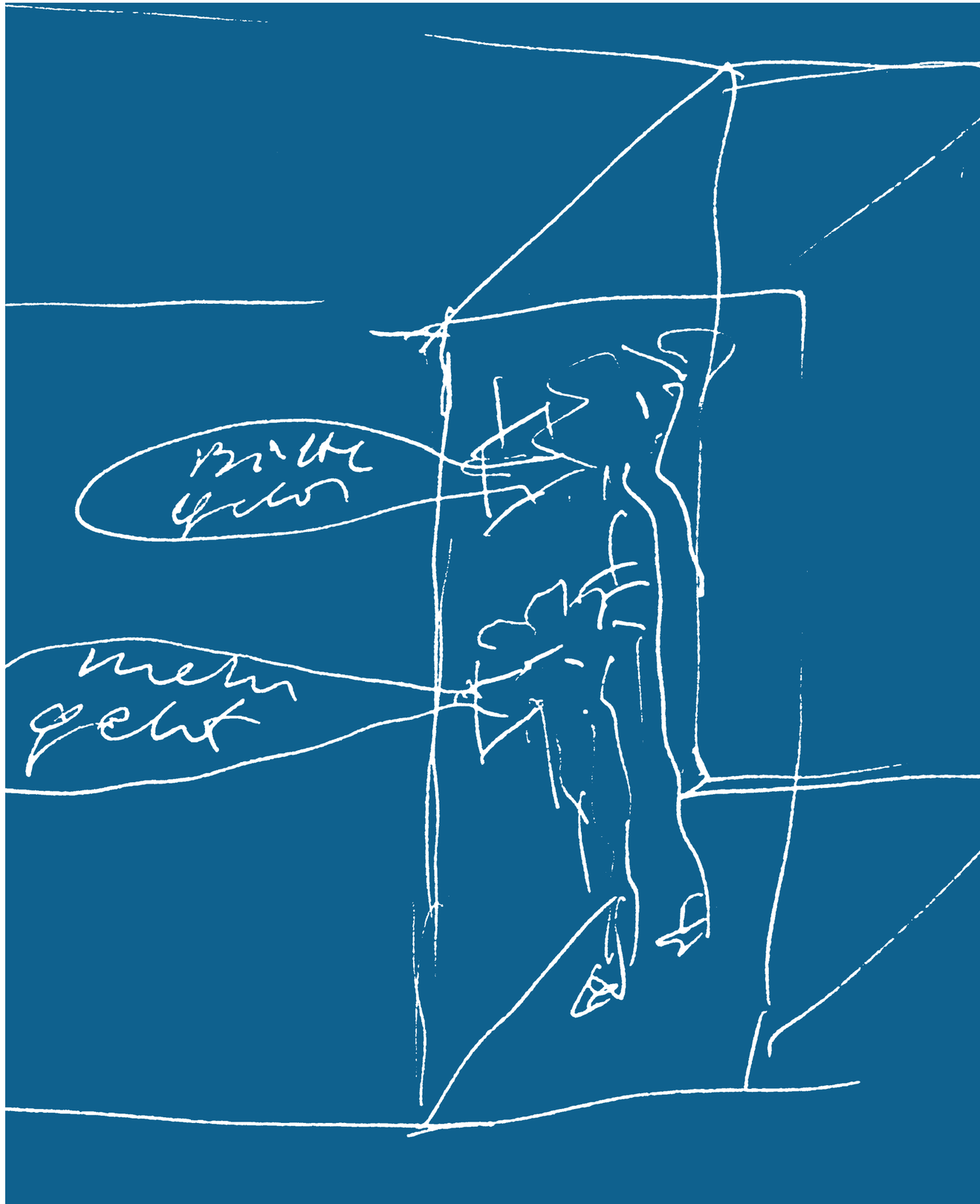


Left and page 8, a Pall of America in Minneapolis (photos by Karsten Harries).

the suspicion that meaning should be no more than an artificial construct so disturbing: all meaning that presents itself to us as freely created must seem weightless, arbitrary, and precisely because of this cannot convince and illuminate our lives. The computer holds no answer to the problem of meaning. The source of meaning will not be found in cyberspace. Without the discovery of meaning in matter our lives become hollow and meaningless; to live meaningful lives we have to root meaning in transcendence, and one task of art, and especially of architecture, is to allow us to take that step by so presenting materials that we once again hear these voices, open ourselves to the countless ways in which material is always already charged with meaning. But am I not making things too easy for myself with this slide from meaning to mind to matter? What sense can we moderns still make of such material transcendence? Is not the only mind that has manifested itself to us the human mind and is it not here, if anywhere, that transcendence and what binds freedom must be discovered? That is to say: in reason? So understood reason has to drive a wedge between meaningand matter, will tend to reduce matter to mere material to be used and used up as its properties permit, meaningless, just stone, until endowed with meaning by the human mind.

2. Stone is Less Stone than it Used to Be

I cited Nietzsche's word "Stone is more stone than it used to be" as if it stated a fact so obvious that it hardly needed further discussion. But does a look at our built environment really support Nietzsche on this score? Consider once more Gehry's Weisman museum. Awareness of its mask as a mask, I suggested, invites us to attend to the loose fit between ornament and ornament bearer, in this case between the ornamental facade of stainless steel and the shed that supports it. But what about this shed? Is brick here more brick than it used to be? Is it not used rather in a way that almost causes it to disappear, reduced to skin, veneer, cladding? And is this not characteristic of the way materials are generally used today? No matter how heavy in fact, more and more they seem to have the lightness of decals that could be peeled off the body of the architecture should this become necessary. Although indeed brick, although indeed stone, do not brick and stone here mimic themselves, becoming their own simulacra in a way that has to devaluate and mute their distinctive voice? They, too, become something mask-like, lacking in spirit, lightweight. And as we become less and less able to distinguish between original and simulacrum, all material threatens to lose its voice. And what of the museum's facade? Metal certainly here is made to glitter and shimmer, so much so that the reflecting quality of stainless steel almost triumphs over its materiality. Is stainless steel here presented as stainless steel? If so then as an artificial material, at some distance from brick and stone, from their weight and substance, material that yields more readily to the play of the architect's imagination. Moving is the contrast between this sharply folded, gleaming, artificial cliff, and its all too material counterpart below, the still crumbling rather drab bluff rising from and shaped by the flowing Mississippi. In this dialogue between bluff and facade, the architecture has the leading part. Especially in the evening, when the setting sun lights up Gehry's reflecting cliff architecture into a blinding glare, the bluff all but disappears. And yet it remains, a quiet presence, rising from the ever flowing water wearing at it. In its both fragile and lasting materiality the bluff speaks to us, reminds us of our own fragility. Gehry's crystalline facade seems to be resistant to such a wearing away. And yet just this architecture makes me wonder how it will wear, and this in several senses. To be sure, its appearance makes the question seem almost inappropriate. What does it have to do with time or the dull heaviness of earth and stone, with materiality so understood? But full self-affirmation demands that we affirm ourselves as subject to time, anxious about death, and precisely because of this in need of buildings that, if they are to shelter the entire human being, have to embrace death, and that is to say, embrace both earth and time, embrace time in such a way that we build, not only for us, but also for those, who will be when we are no longer. Perhaps one thing Gehry's gleaming cliff has to tell us is to be more attentive to what the crumbling bluff below and the river have to say. We experience thing as real to the extent that we experience them as transcending the reach of our words or concepts. The definition of a circle gives us the rule for its construction; so understood the circle lacks reality. A circle fashioned of wood, stone, or metal, to be sure, has reality, but precisely because the material cannot be considered just an ideal construct. To be open to the reality of some thing is to be open to what transcends the linguistic or conceptual spaces in which things yet must find their place if they are to be understood and comprehended. Our experience of the materiality of materials depends on an openness to what I have called material transcendence: what presents itself is experienced as not created by our understanding, but as given. Inseparable from our experience of the reality of things is a sense of this gift, an awareness that the reach of human artifice, however vast, is nonetheless limited. Speaking that refuses to recognize this limitation must degenerate into idle talk; so must speaking that either is unable or refuses to distinguish between reality and simulacra. This is precisely why just we, who live in an age that has seen our mastery of the given progress to a point where giant malls offer us a new earth and a new sky, both born of artifice, where a Baudrillard can wonder whether what is called reality is not something invented by the media, cannot dispense with an architecture that by its handlingof materials reveals their meaning. The house artifice has built is not a prison; the world we live in should not be confused with the Mall of America. That Mall has an outside, even if it invites us to forget this. And the house artifice has built has windows. Re-presenting materials in such a way that we experience the gift of reality may be understood as a way of opening these windows. But what sense can we make of the incarnation of meaning in matter? How do we reconcile this with the understanding of matter that is a presupposition of our science and technology? But to remind ourselves that reality so understood may not be equated with reality, all we need do is think of what it is to recognize another person: looking at the other I experience more than just a perhaps beautiful face: that face must present itself to me as matter animated by mind. Learning that what I took to be a person was just some simulacrum would take away the aura that alone lets me recognize the other as a person, like myself, lets me recognize that I am not alone. And something quasi-spiritual must present itself in nature if the laws of science are to be more than arbitrary constructs. That science gives us real power means that the self-assertion that lets human beings oppose themselves to nature as its masters and possessors presupposes a recognition of real order, significant patterns, likenesses. The origin of meaning does not lie in the subject, nor in the mute facts such a subject faces, but in what lies between and always already joins subject and object: in our being caught up in a world of always already meaningful things, things that in different ways always already claim and speak to us. What I call material transcendence may thus not be reduced to the mute presence of things. To be open to it is inevitably to be affected, moved, claimed. Material transcendence thus also refers to that incarnation of meaning in matter to which we must be open if our thinking, speaking, and building is to matter. The architecture of Alvar Aalto matters in that sense.



Bernard Tschumi

Testo di Yehuda Safran
Fotografie di Peter Mauss/ESTO

Centro nazionale per le arti contemporanee Le Fresnoy, Tourcoing, Francia

Text by Yehuda Safran
Photographs by Peter Mauss/ESTO

Le Fresnoy national studio for contemporary arts, Tourcoing, France

Progetto: Bernard Tschumi Architects
Gruppo di progettazione: Bernard Tschumi, Tom Kowalski, Jean-François Erhel, Véronique Descharrières, François Gillet, Marc Haukos, Yannis Aesopos, Henning Ehrhart
Strutture: Tetrserf
Impianti: Choulet

Project: Bernard Tschumi Architects
Design team: Bernard Tschumi, Tom Kowalski, Jean-François Erhel, Véronique Descharrières, François Gillet, Marc Haukos, Yannis Aesopos, Henning Ehrhart
Structural engineering: Tetrserf
Mechanical engineering: Choulet

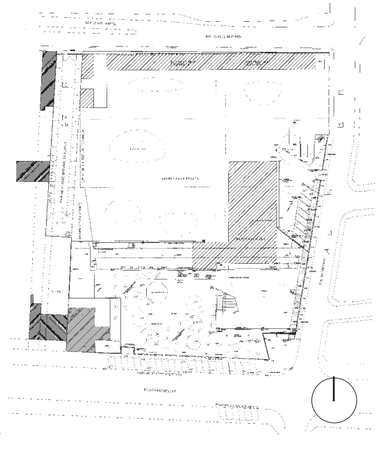
L'architettura del nuovo Centro nazionale per le arti visive nel comparto industriale della Francia del nord è la storia di due rivoluzioni: quella industriale, materiale, e quella multimediale, immateriale. Il nuovo gigantesco 'sottotetto' di Tschumi, progettato al di sopra di un vecchio impianto industriale, trasforma quest'ultimo nel soggetto emozionante di un set cinematografico, nel segno del dialogo tra la storia e le nuove percezioni visive del futuro.

The architecture of the new National studio of the visual arts in the industrial region of northern France is a history of two revolutions: the material Industrial Revolution, and the immaterial Multimedia Revolution. Tschumi's gigantic new 'loft' above the old industrial complex turns this into an exciting motif of filmic staging: for a dialogue of history with a future of new visual perceptions.

Se l'unica ambizione delle particelle luminose è quella di raggiungere un oggetto e renderlo grande o piccolo, semplice o complesso, visibile, l'architettura fa propria questa aspirazione. Non diversamente dall'arte, si rivolge contemporaneamente al corpo nello spazio, appendice deteriore forse, ma difficile da abbandonare senza perdere il supporto in mancanza del quale il più indipendente dei nostri organi, l'occhio, non avrebbe la sua posizione di vedetta. Perciò il concetto di architettura al posto dell'arte qui a Le Fresnoy già crea una situazione in larga misura tautologica. Il primo risultato di questa nuova scuola è chiaramente l'edificio di Bernard Tschumi; oppure l'architettura di Tschumi è una forma d'arte?
Lo storico dell'arte viennese Alois Riegl all'inizio del secolo volle leggere l'arte della tarda romanità, dai tessuti all'architettura, come una "industria artistica"(*Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienna 1901), non solo per considerare tutte le differenti espressioni artistiche alla pari per merito e ispirazione, ma anche per affermare e definire una sottesa "volontà d'arte" (Kunstwollen) in quanto volontà creatrice dell'epoca in grado di concepire e determinare la propria produzione. Indubbiamente tale 'volontà' va intesa come relativamente indipendente dalle tecnologie di una certa epoca e di un certo luogo. Si trattava di una produzione più probabilmente determinata da una fede religiosa o da una convinzione collettiva.
Bernard Tschumi divenne un beneficiario chiave della politica culturale dello Stato francese e del gestore di questa politica, François Barre, quando vinse il concorso per il Parc de la Villette di Parigi. L'ex macello di Parigi era destinato a diventare un parco della scienza, della ricreazione e della cultura. Successivamente divenne il laboratorio di una nuova grammatica urbanistica, di un'architettura non monolitica, un progetto in grado di mettere in scena e far scomparire eventi indeterminati. Un'architettura che non era più frutto di una composizione ma vi perveniva attraverso un montaggio dinamico di trascrizioni, traduzioni, trasposizioni, trasformazioni, più per "stacchi paralleli" che per continuità, ma a una scala ordinaria.
Alla fine del secolo appare evidente che il Gesamtkunstwerk di Wagner prefigurava il cinema e non riusciamo più a immaginare noi stessi come collettività se non nella cornice di un film, una serie di eventi scollegati su una striscia elettronica continua. La Macchina della Visione di Cinecittà e l'etica del capannone industriale sono diventati il paradigma della tipologia edilizia.
Dalla riconversione del Lingotto Fiat di Torino alla riconversione della Centrale elettrica della Tate, a Le Fresnoy, la domanda d'arte è chiaramente in grado di consumare tutto lo spazio che siamo disposti a concederle, sotto qualunque forma o stile storico.
Le Fresnoy venne concepito nel 1987 da Dominique Bozo, allora direttore della Délégation aux Arts Plastiques, e da Alain Fleischer, che era stato nominato direttore di un nuovo istituto nazionale di formazione avanzata integrata per le arti visive. È uno dei molti progetti elaborati per instillare nuova vita nella Francia nordoccidentale, una regione

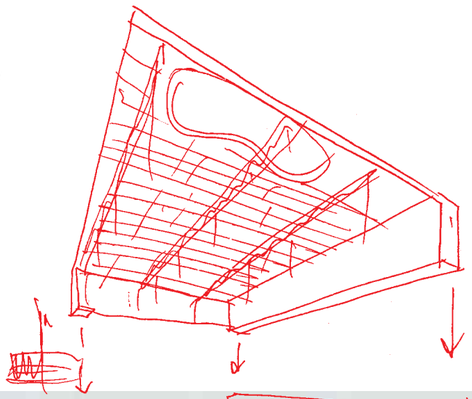
1 Planimetria. Tratteggiati i blocchi di nuova costruzione. Il progetto ha previsto il recupero di un complesso degli anni Venti destinato ad attività per il tempo libero e ha risposto a un programma complesso finalizzato alla creazione di un centro avanzato per le arti contemporanee: dovevano essere realizzati spazi espositivi e per performance, una piccola mediateca, due cinema, laboratori audiovisivi, una scuola post-diploma, uffici amministrativi, residenze per artisti e un bar-ristorante. La superficie costruita misura 10.000 metri quadri.

***1** Site plan, with dotted lines indicating the newly constructed blocks. The project covered the conversion of a 1920s complex for leisure uses and responded to a challenging programme to set up an advanced centre for contemporary arts, including exhibition and performance spaces, a small media library, two cinemas, audiovisual workshops, artists' residences and a restaurant-bar. The built surface covers 10,000 square meters.*



2 Il fronte est affacciato su rue du Fresnoy. Il corpo di fabbrica ristrutturato con la copertura a doppio spiovente ospita i laboratori audio e video. Due scale elicoidali conducono a una passerella che si snoda al di sopra delle costruzioni attraverso tutto il centro.
3 Schizzo progettuale che mette in evidenza la volontà di unire edifici nuovi e preesistenti sotto un'unica copertura. Gli edifici recuperati ospitavano in origine un cinema, una sala da ballo, una pista di pattinaggio e un'area per equitazione.

***2** The east front facing rue du Fresnoy. The restructured building with twin pitched roofs houses audio and video studios. Two spiral staircases lead to a walkway that winds its way over the constructions right through the center.*
***3** Project sketch illustrating the desire to join new and pre-existent buildings under one roof. The restored buildings originally housed a cinema, a dance hall, a skating rink and horseback-riding.*



3

1

2

1

che aveva perso la sua base industriale, carbone e tessili, ed era alla disperata ricerca di una nuova identità. Per cinquant'anni, fino alla morte delle industrie tradizionali negli anni Settanta, Le Fresnoy è stato un palazzo dei divertimenti. Il suo carattere di polo dello spettacolo brillante pare esercitare un'attrazione sulla fantasia di Fleischer e dei suoi colleghi, come se contenesse un'incoercibile premonizione delle sue metamorfosi future. Sala da ballo, area per equitazione, cinema, stadio di pugilato e di pattinaggio a rotelle, un multicolore agglomerato di edifici degli anni Venti, insieme con un canale industriale e una strada, sarebbe stato riconvertito in sito dedicato alla realtà audiovisiva computerizzata d'avanguardia.

Indubbiamente era un invito a un grand geste, nella stessa mentalità che aveva ispirato la serie di progetti parigini noti come Grands Travaux. Con una strategia di epochè, di sospensione, mettendo tra virgolette il dato con una cornice sospesa (P. Nelson, *Casa sospesa*, 1936-38) in un solo gesto, la "sfumatura decorata" di Venturi e il corpo nello spazio di Oskar Schlemmer sono stati elevati alla sublime inutilità, condizione di ogni opera d'arte.

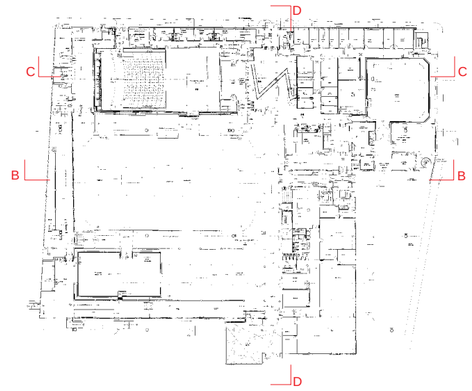
La maggior parte dei servizi del centro è ospitata in tre edifici ristrutturati e in un nuovo corpo nel quale si sono ottenuti aule e uffici amministrativi. I saloni, ripuliti, sono stati destinati a mostre e spettacoli. Il nuovo cinema e i laboratori audio e video occupano la parte interna. La copertura si dispiega come un ponte sopra la scala, concepita come la passerella di una nave, e sul canale dietro l'edificio. La sua curva ospita gli uffici dei docenti, con vista su Turcoing e sul panorama interno del tetto. Il pubblico può liberamente salire fin dentro questo universo, il sottotetto, l'*entre-toit* (o, come Tschumi preferisce sia chiamato, l'*entre-deux*, il diaframma), su per il corridoio e il percorso superiore oppure attraverso una rampa di scale vetrata che sale dal centro della grande copertura.

Il tetto ha acquistato robustezza e cerniere per ospitare un giardino dei video, una sala cinematografica e una serie di piattaforme per gli impianti e l'attrezzatura strutturale e ambientale della parte inferiore.

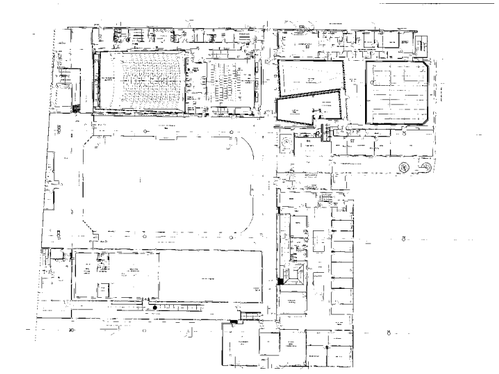
In una serie contingente il mondo appare casuale, nel senso che non c'è modo di inferire le qualità di un individuo appartenente alla serie dai suoi antecedenti, nemmeno condensando l'informazione contenuta nella prima serie di individui; ma un mondo che rifiuta ogni regola deterministica si adatta benissimo al calcolo delle probabilità. In un certo senso eventi possibili ma infinitamente improbabili informano in qualche misura il nostro orizzonte in ogni evento architettonico. Viviamo in un universo in cui l'unica regola è che non ci sono regole.

In un universo di media tecnologici polivalenti, un universo che comunica con se stesso, la regola si fonda sui tramiti primari dei vari strumenti di comunicazione: il suo obiettivo è dar vita a un evento polimorfo dinamico-ritmico, che mette insieme l'accumulo più eterogeneo di strumenti, la nostra vita di ogni giorno, il che per Kiesler, Lissitskij, Moholy-Nagy, Arp e Schwitters era solo un'intuizione. È la ricerca di una macchina visiva che è ritornata al proprio corpo. In teoria, un gioco caleidoscopico, infinitamente variabile, un organismo ibrido elettromeccanico con un pannello di controllo simile a quello di una centrale elettrica, da cui l'architetto governa la festa audiovisiva. Questi sono i dispositivi meccanici attraverso i quali otteniamo o perdiamo gli oggetti del nostro desiderio, e non manca una sosta congelata nella purezza/impurità di un chimerico Grande tetto o altro.

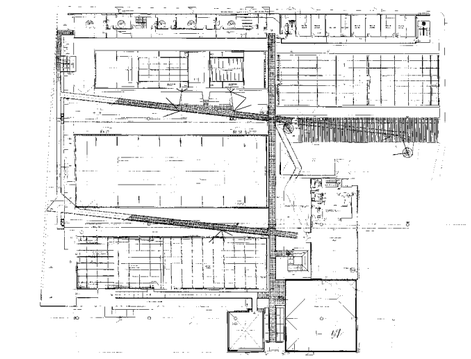
Questo progetto non è solo un mero dispositivo di liberazione della mente dalla sua ingombrante associazione con il corpo, l'architettura, ma è stato concepito per accrescere e sottolineare la coscienza dell'avventura del sognatore. Soprattutto, come al cinema, il pubblico viene rapito in un mondo al cui confronto la realtà è solo una narrazione senza alcun interesse, l'architettura diviene un dispositivo materiale per liberarci dalle preoccupazioni e per offrirci una perfetta indifferenza nel generare azioni. Le Fresnoy dà l'impulso iniziale, i gesti nella loro "originale e profonda barbarie" (Antonin Artaud).



2



3

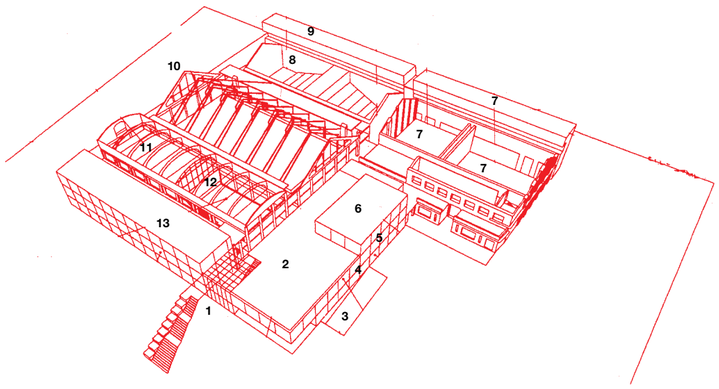


4

5

1 Particolare del fronte principale orientato a sud. L'edificio ristrutturato che si intravvede è adibito a spazio per mostre e spettacoli; la scala prosegue sulla passerella che si unisce al percorso principale in quota (foto di Robert Cesar).
2, 3 Piante alle quote +42.80 e + 46.54.
4 Pianta a quota +50.20 in cui è evidenziata la distribuzione dei percorsi delle passerelle.
5 Ingresso principale sul corpo di nuova costruzione che contiene le aule e gli uffici dell'amministrazione. La rampa di scale, che taglia in due il fronte dell'edificio, porta alla terrazza situata al livello superiore.

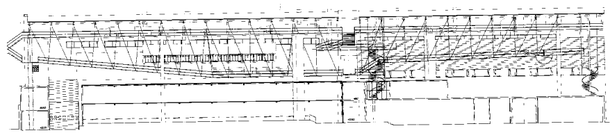
***1** Detail of the main front with south orientation. The restructured building that can be glimpsed will be used for exhibitions and entertainment; the staircase is continued by the walkway linked to the main upper route (photo by Robert Cesar).*
***2, 3** Plans at levels +42.80 and +46.54.*
***4** Plan at level +50.20, showing the distribution of walkway sequences.*
***5** Main entrance to the newly constructed part containing lecture-rooms and administrative offices. The flight of stairs cuts the front of the building in two and leads to the terrace situated on the upper level.*



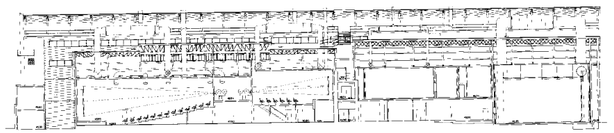
1

1 ingresso
2 terrazza
3 parcheggio
4 amministrazione
5 aule
6 bar-ristorante
7 studi audiovisivi
8 cinema
9 camere per gli artisti
10 spazio per performance
11 mediateca
12 spazio espositivo
13 locali da affittare

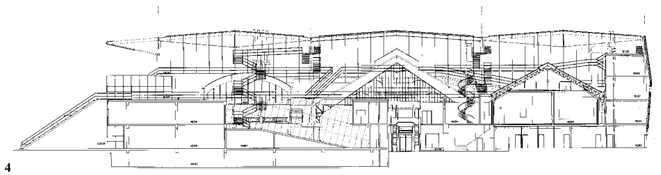
1 *entry*
2 *terrace*
3 *parking*
4 *administration*
5 *lecture-rooms*
6 *restaurant-bar*
7 *audiovisual studios*
8 *cinema*
9 *artists' rooms*
10 *performance space*
11 *media library*
12 *exhibition space*
13 *rooms for rent*



2



3



4

5

If light particles' only ambition *is to reach an object and make it big or small, simple or complex or visible, architecture makes this desire its own. Not unlike art, it addresses itself at the same time to our body in space, an inferior appendix perhaps, but difficult to dismiss without losing the support without which our most independent organ, our look-out tower, the eye, would be without its perching position. Thus the thought of architecture for art here in Le Fresnoy already promotes much that is tautological. The first achievement of this new school is clearly Bernard Tschumi's building, or is it Tschumi's architecture as art?*

The Viennese art historian Alois Riegl early this century conceived the idea of late Roman art, from textiles to architecture, as 'artindustry' (Spätrömishe Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, *Vienna 1901), not only in order to be able to treat all the different branches of the making of art as equal in merit and inspiration, but also to claim and define an underlying will to art (Kunstwollen), as the period will to form, capable of conceiving and determining its production. Indeed such a 'will' is to be understood as relatively independent from the technologies of a given time and place. It was a production more likely to be determined by a belief, religious and collective.*

Bernard Tschumi had became a key beneficiary of the French state cultural policy and its policy maker, François Barre, when he won the competition for the Paris park of La Villette. The former Paris slaughterhouse was to have been a science, recreation and culture park. In the event it became a laboratory for a new grammar of urban design, of non-monolithic architecture, a design that could stage and upstage indeterminate events. It was an architecture no longer composed, but arrived at by way of cinematic montage, transcriptions, transformations, more by a "jump cut" than by continuity, but within a conventional scale.

At the end of the century Wagner's Gesamtkunstwerk appears to have prefigured the cinema and we can no longer imagine ourselves collectively except in a movie-like scenario, a series of disconnected events, on a continuous electronic band. The Vision Machine of Cinecittà and the ethos of an industrial hangar have become the paradigm of a building typology.

From the Turin Fiat Lingotto conversion, the Tate Power station conversion to Le Fresnoy, the demand for art is clearly capable of consuming all the space we are willing to offer it, in whatever shape or historical style.

Le Fresnoy was conceived in 1987 by Dominique Bozo, in his capacity at the time as directeur de la Délégation aux arts plastiques, and Alain Fleischer who was made the director of a new integrated advanced national school for the visual arts. It is one of many projects designed to inject new life into the northwest of France, a region that had lost its industrial base, coal and textile, and badly needed a new identity. For fifty years, until the death of traditional industries in the 1970s, Le Fresnoy was an entertainment palace. Its vaudeville character seems to grip the imagination of Fleischer and his colleagues as if it held an uncanny premonition of its future metamorphoses.

Dance hall, backhorse-riding, cinema, boxing and roller-skating arena, a motley conglomeration of buildings from the 1920s, along an industrial canal and a road, were to be converted into the site of an advanced computerized sonic and visual vision of reality, a gift to the yet unborn and unsuspecting future citizens of Tourcoing.

Indeed, it was an invitation to make a "grand gesture" in the same frame of mind that inspired the series of Parisian projects known as the Grands Travaux. *In an epochal maneuver, bracketing the given within a suspended frame (P. Nelson,* Suspended House*, 1936-38), Venturi's "decorated shade" and Oskar Schlemmer's body in space, have been sublimated into sublime uselessness, the condition of all works of art.*

Most of the school facilities are housed in three refur-

1 Assonometria dell'intero complesso.
2, 3 Sezioni longitudinali BB e CC.
4 Sezione trasversale DD.
5 Il fronte nord del nuovo volume a parallelepipedo che ospita le camere per gli artisti affacciate su rue Claude Bernard. Mentre gli altri lati dell'isolato sono stati lasciati aperti per consentire di cogliere la compresenza di vecchio e nuovo, questo lato si presenta completamente chiuso da una facciata in acciaio ondulato interrotta solo dalle finestre a nastro e dalla vetrata centrale semiellittica.
6, 7 Veduta interna ed esterna dell'edificio adibito a spazio espositivo. Tutto il progetto sviluppa l'idea primaria di concatenare una serie di scatole all'interno di un involucro più grande che le contiene tutte, laddove l'organizzazione degli spazi interstiziali gioca un ruolo fondamentale.
8 Un percorso del sottotetto lungo il corpo di fabbrica che ospita il cinema. Sullo sfondo, in alto, è visibile uno dei fori di disegno ellittico che si ripetono in tutta la copertura.

6

7

1 *Axonometric of the whole complex.*
2, 3 *Longitudinal sections BB and CC.*
4 *Cross-section DD.*
5 *The north front of the new paralleleliped housing the artists' rooms facing rue Claude Bernard. Whilst the other sides of the block have been left open to enable the combined presence of new and old to be perceived, this side is completely closed by a corrugated steel facade interrupted only by the ribbon windows and semi-elliptical central glazing.*
6, 7 *Internal and external views of the exhibition building. The whole project develops the primary idea of concatenating a series of boxes within an outer shell that contains them all, where the organization of interstitial spaces plays a fundamental role.*
8 *An attic sequence along the part of the building in which the cinema is located. Visible in the top background is one of the elliptical design perforations that are repeated all over the roofing.*

8

1

1, 2 Due immagini dei collegamenti fra i percorsi in quota. La visuale rimane sempre aperta in modo che le relazioni spaziali sono immediatamente coglibili da chi attraversa il centro. Una stretta vetrata taglia trasversalmente tutto il tetto del complesso.
3 Veduta interna della struttura della copertura in acciaio.

1, 2 *Two pictures of the links between raised communicating routes. The view is always open so that the spatial relations can be immediately perceived by people crossing the centre. A narrow window transversely cuts the whole roof of the complex.*
3 *Interior view of the steel roof frame.*

2

*bished buildings below, and in a new slab to accomodate classrooms and administration. The rinsed halls are designated for exhibitions and performances. The new cinema, video and sound laboratories occupy the interior part. The new roof unfolds like a bridge above the staircase conceived as a ship's gangway and the canal at the rear of the building. Its curve provides faculty accommodation with a view out over Tourcoing and into the interior roofscape. The public can freely ascend into this world, l'*entre-toit*, or as Bernard Tschumi prefers it to be known as: the* entre-deux*, up the gangway and the promenade above or via a glazed stair/ramp cut up from the center of the big top. Catwalks enhancing a sensation of being trapeze artists, a world suspended in its suspension, what next?*
The roof acquired its robustness and its hinges in order to provide a video garden, a cinema and a series of platforms for equipment and structural and environmental support below. The inherent mechanism of the roof conjugated with all other requirements, produced unpredictable contours and profiles.
In a contingent series, the world appears to be random, in the sense that there is no way of guessing a term in the series from its antecedents, not even of condensing the information contained in its first series of terms. But a world that rejects all deterministic rules fits neatly into calculations of probability. In a sense, events which are possible but infinitely improbable are informing our horizon to a degree, in every architectural event. We live in a universe where the only law is that there are no laws.
In a universe of polyvalent technological media, a universe communicating within itself, it relies on the primary means of the various instruments of communication: its intent is to give life to a dynamic-rhythmic polymorphous event, which gathers together the most heterogeneous heap of media, our everyday reality, which was for Kiesler, Lissitzky, Moholy-Nagy, Arp and Schwitters only an intuition. It is a search for a visual machine, that returned to its body, in theory, a kaleidoscopic game, infinitely variable, an electro-mechanical hybrid organism with control panels as in a power station from which the architect would govern the audio-visual feast. These are the mechanical set-ups by which we may win or lose our objects of desire, not without a delay arrested in the purity/impurity of a chimerical large roof or otherwise.This project is not a mere device for liberating the mind from its cumbersome association with the body, architecture, but was invented to increase and enhance the dreamer's awareness of adventure. Above all, as in the cinema, the audience is swept into a world beside which reality is merely an unappealing fiction, where architecture becomes a material device to free us from material concerns and to give us a perfect indifference generating actions. Le Fresnoy can provide the initial force, the acts themselves, in their "original and profound barbarism" (Antonin Artaud).

3

Raimund Abraham

Testo di Kenneth Frampton
Fotografie di Heinz Grosskopf

Banca a Lienz, Austria

Progetto: Raimund Abraham
Collaboratori: Roland Eckl, Peter Leeb (direttore progetto), con Jeffery Brown, Andrea Lenardin, John Veikos

Text by Kenneth Frampton
Photographs by Heinz Grosskopf

A bank at Lienz, Austria

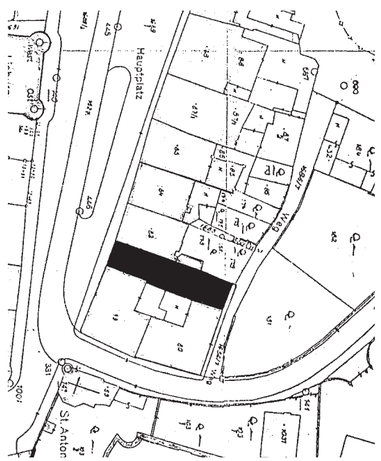
Project: Raimund Abraham
Collaborators: Roland Eckl, Peter Leeb (project architect), with Jeffery Brown, Andrea Lenardin, John Veikos

Sono pochi gli edifici di Raimund Abraham, grande disegnatore di architetture visionarie. In questa piccola agenzia bancaria nel centro di una cittadina tirolese egli è riuscito a realizzare il suo programma grafico e plastico. La facciata è una maschera astratta, il corpo edilizio è caratterizzato da una forza materica, gli interni sono pervasi dalla luce tagliente delle Alpi circostanti. Forte come una roccia di montagna, ma progettata dalla mano dell'uomo: la matericità di questa scultura architettonica diviene strumento di percezione della luce e del paesaggio.

There are few buildings designed by the great draughtsman and architectural visionary Raimund Abraham. He had the opportunity to realize his graphic-cum-sculptural programme in a small bank building in the center of a small town in the Tyrol. The abstract mask of the facade, the materiality of the structure, the interior in the dramatic light of the surrounding Alps. Strong as a mountain rock, designed by the hand of Man. The materiality of the structural sculpture as the bearer of the perception of light and landscape.

1 Planimetria. Situato nel centro storico di Lienz, l'edificio occupa un lotto medievale dal caratteristico disegno stretto e lungo. La parcella è larga 7,60 metri e lunga 36 metri.
2 Il fronte sud prospiciente la piazza principale della cittadina. Su questo lato la costruzione riprende l'altezza di gronda e l'allineamento delle case contigue e presenta una facciata compatta, tagliata assialmente da una finestratura verticale a lama.

***1** Site plan. Situated in the historic center of Lienz, the building occupies a characteristically long and narrow medieval plot which is 7.6 metres wide and 36 metres long.*
***2** The south front facing the main square of the town. On this side the construction takes up the gutter height and alignment of the adjacent houses and presents a compact facade axially cut by a vertical blade fenestration.*



1

2

3,4 Il rapporto con il contesto sul lato nord, dove il tetto triangolare della banca dialoga con il vecchio campanile della chiesa dell'ospizio.
5 Il fronte nord. Le ali simmetriche del tetto ripiegate all'interno sono vetrate per consentire l'illuminazione naturale dei locali sottostanti. Il rivestimento esterno è realizzato con lastre di zinco.

***3,4** Relating to context on the north side, the triangular roof of the bank establishes a dialogue with the old bell-tower of the hospice church.*
***5** The north front. The symmetrical wings of the roof folded inwards are glazed to let natural light into the rooms below. The exterior cladding is in galvanized sheeting.*

3

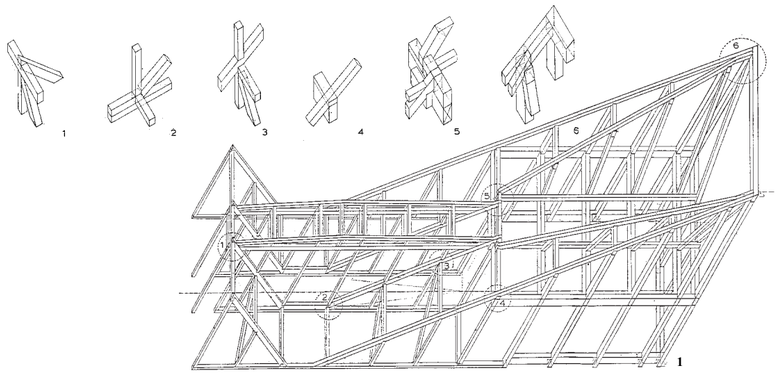
4

Nonostante la prolificità della sua produzione Abraham resta un architetto al tempo stesso noto e sconosciuto. È una figura che ha stoicamente conservato una distanza radicale dagli inevitabili compromessi della professione e che solo ora, ben oltre la metà della carriera, ha iniziato a compiere precise sortite in vista della realizzazione di certe opere, a partire dal progetto – vecchio di cinque anni ma ancora non costruito – dell'Istituto di Cultura Austriaco di New York, per il quale è stato approntato da tempo un completo apparato di disegni esecutivi. Da quando la costruzione di questo acuminato grattacielo è stata sospesa, Abraham ha continuato a realizzare, tra altri silenziosi interventi, la sede per una banca di Lienz che, come ha voluto il destino, ha la stessa estensione frontale del progetto newyorchese: nel caso specifico, l'originale misura medievale di 7,60 metri del lotto edificabile. La banca, come altre opere dello stesso autore concepite per una fronte ristretta, è trattata come una specie di indicatore azimutale in grado di definire, tramite la propria intrinseca forma assiale, non solo il proprio ordine interno ma anche il proprio rapporto con il tessuto circostante e con altre realtà che stanno ben oltre la sua sfera; in questo caso la Hauptplatz e le Dolomiti in direzione sud e il vecchio ospizio, con il suo campanile incorniciato da un tetto a triangolo rovesciato, verso nord.
Integrata in questa concezione dell'edificio come dispositivo ottico è la scelta di dotarlo di una finestratura sfaccettata all'altezza dello sporto del tetto che dà sulla piazza. Siamo qui di fronte all'implicazione strutturale (di fatto negata) che questa forma prismatica sia in grado di compiere una certa rotazione sotto lo sbalzo generoso del tetto appiattito, in contrapposizione con la fessura, inequivocabilmente fissa, benché analogamente prismatica, collocata sotto questo prisma rifrangente. Una semplice lama divide l'antiapertura centrale per terminare sulla superficie inferiore della gronda che segna il cornicione dell'edificio. Di qui la caratteristica forma a T che rappresenta quasi una firma.
Abraham definisce l'edificio come "sede di una banca", e non c'è nulla di minimamente residenziale nella vasta facciata vuota, trattata a intonaco bianco, che si innalza in crudo e impassibile contrasto con gli alzati colorati degli edifici d'abitazione adiacenti (completi, come di rigore, delle pittoresche imposte), scenograficamente ricostruiti identici dopo la distruzione del tessuto urbano originale ad opera dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. In questo contesto la banca si afferma non solo come monumento civico (per definizione pubblico o per lo meno semipubblico) ma anche come antifacciata linearmente rigida contrapposta alla finzione popolarmente ottimistica del tessuto adiacente.
Una durezza e una precisione corrispondenti informano l'organizzazione e l'arredamento dell'interno, trattato in profondità come spazio relativamente basso, cui vengono successivamente sovrapposti mezzanini simmetrici e asimmetrici, rispettivamente al secondo e

5

1 Assonometria dello scheletro in legno del corpo di fabbrica settentrionale. In dettaglio, i giunti.
2 La hall con i banconi per il pubblico al piano terra. Sullo sfondo, l'ingresso dal fronte sud.
3 Scorcio in cui è leggibile la continuità degli spazi dal piano terra al terzo piano.

***1** Axonometric of the wooden skeleton of the north part of the building. In detail, the joints.*
***2** The hall with public counters on the ground floor. In the background, the south front entry.*
***3** Perspective view in which the continuity of spaces can be observed from the ground to the third floor.*



1

al terzo piano. Mentre il primo spazio ospita uffici individuali e di gruppo nel volume complessivo a quattro piani dell'edificio, l'altro spazio assume la forma di un ponte simmetrico che scende lungo la spina dorsale della struttura dando accesso a una sala per riunioni all'estremità nord e a una terrazza comune a sud, sospesa direttamente sopra l'ufficio del direttore. Questa balconata si apre sullo spazio liminare dell'atrio di ingresso.
Il ponte fa da colonna vertebrale in più d'un modo, poiché è racchiuso lateralmente da vetrate verticali, e trasforma una passerella in una serra tubolare contro cui si innalzano da entrambi i lati vetrate inclinate, per terminare nell'abitazione del custode a sud e veleggiare sopra lo spazio a doppia altezza destinato alle riunioni verso nord. Come si comprende dalla complessità di questa descrizione, si tratta di un'opera labirintica la quale, oltre che essere una "sede contabile" è anche un mondo in miniatura. Una densità spaziale di questo livello era destinata a essere mitigata solo dalla ricchezza e dalla precisione dei particolari a piccola scala, qui evidenti nell'intricata tessitura della pavimentazione di pietra e nell'arredamento della sala degli sportelli, forse soprattutto nei piani dei banconi in faggio e nelle sedie di Mart Stam dalle finiture della stessa essenza.
La raffinatezza dei particolari è un discorso a sé, mentre la struttura di calcestruzzo tinteggiato *in loco* va distinta dallo stucco dipinto (per entrambi la finitura è bianca) esclusivamente per la trama superficiale del cemento finemente maculato, più liscia dello stucco. Va da sé che le giunzioni tra la struttura di calcestruzzo e lo stucco sono attentamente articolate. In linea generale il rivestimento interno in stucco viene trattato come un guscio indipendente nell'alveo della gabbia di cemento *in loco*. Altrettanto rigorose e discretamente sottotono le ali destinate agli uffici della direzione sono rivestite, come la navicella di un dirigibile, con lastre metalliche verniciate di grigio.
Complessivamente l'edificio è come una matrioska, o

2

3

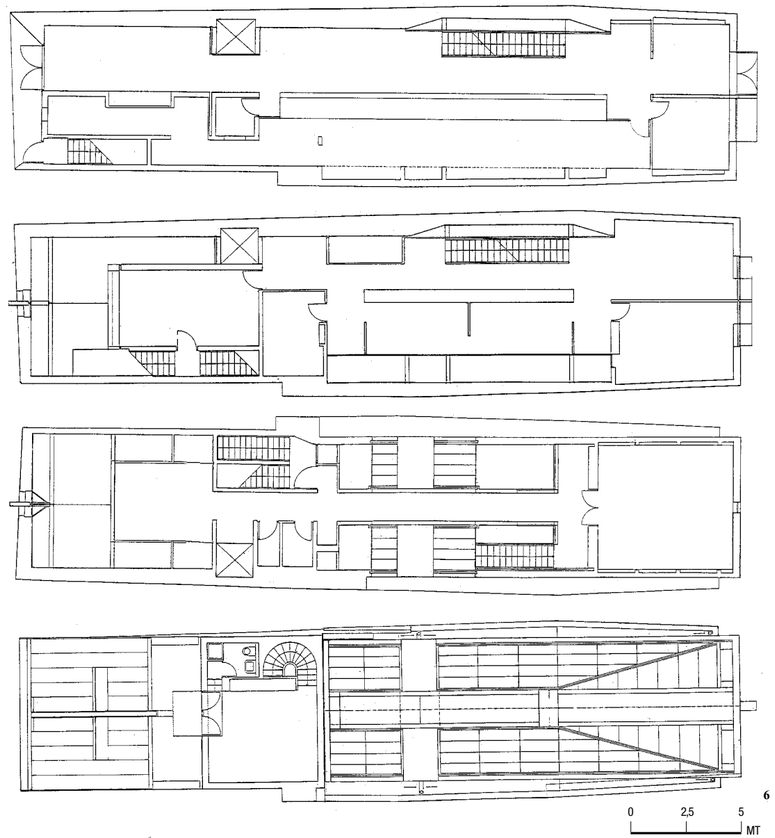
4

5

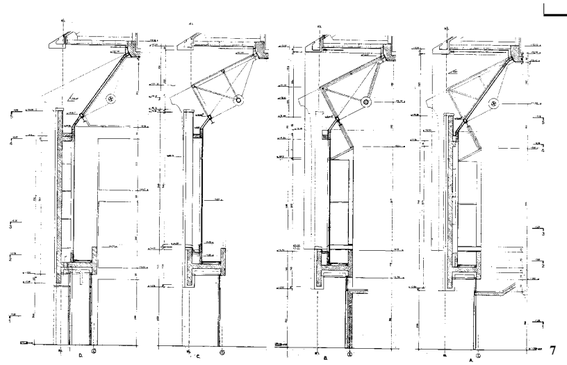
4 Dettaglio del corpo scala.
5 La camera blindata nel piano sotterraneo.
6 Dall'alto in basso: piante del piano terra (sportelli per il pubblico), del primo (reception, uffici, direttore) e secondo piano (sala conferenze, terrazza per gli impiegati) e del sottotetto con appartamento del custode e la terrazza.
7 Disegni costruttivi della struttura in acciaio e vetro della facciata sud.

***4** Detail of stair well.*
***5** The basement safe.*
***6** From top to bottom: plans of the ground floor (tellers), first floor (reception, offices, manager), second floor (conference room and staff terrace) and attic with the caretaker's flat and the terrace.*
***7** Constructional drawings of the steel and glass frame of the south front.*

piuttosto uno strano incrocio tra una macchina pietrificata e una scatola cinese cristallizzata. Lo si intende in modo più pregnante nell'ufficio del direttore, che guarda sui quattro piani attraverso lastre di vetro orizzontale inclinato, collocate in contrapposizione glittica alla fessura verticale della facciata principale. Da un lato quindi un dinamico effetto *acquatico* che nega le implicazioni panottiche della veduta incidente; dall'altro la cristallizzazione galleggiante verso l'alto della vetrata di copertura a nord, che lascia sospesa nello spazio la sua intelaiatura lignea di sostegno. Queste travature laminate **o** parziali richiamano, per quanto inconsciamente, la sostanza dei tetti medievali sostenuti da travature di legno che un tempo coprivano l'intera città, e proprio questa struttura, che si rifà alle capriate tradizionali, ci riporta al massiccio tetto unitario che, sul lato sud, compie la propria definizione tettonica assumendo la forma del profilo del tetto degli edifici adiacenti. Non si può che ammirare l'intelligenza con cui l'abitazione del custode e la relativa terrazza sono state adeguate a questo profilo. All'estremità settentrionale, tuttavia, il tetto angolare totalmente vetrato si apre a creare un'apertura assiale verso il cielo e il panorama lontano della campagna. Quindi a sud si ha una radicale uniformità che, pur sfidando l'ordinaria scenografia della piazza, ne rispetta la storia morfologica profonda; mentre a nord si ha un profilo cesellato, simmetrico ma anticonformista, di vetro e zinco a sbalzo, che si flette all'esterno e verso l'alto in direzione dell'orizzonte. Una contrapposizione formale irresolubile, se non fosse per il massiccio nucleo cubico dell'abitazione del custode, che serve a separare i due capi del megaron introflesso.
Come nell'opera di Carlo Scarpa, la maschera e il volto dichiarano i loro rispettivi ruoli in tutto l'edificio a livelli differenti, non da ultimo nei modi diversi in cui la struttura viene abilmente e attentamente inserita nel tessuto urbano. Ciò spiega l'interminabile e quasi invisibile gioco tra norma e condizioni particolari, in base al quale il monolitico scheletro autoportante di cemento, completo di lame e pareti interne a pannelli, viene fatto uscire ed entrare dalle pareti degli edifici adiacenti; soprattutto a ovest, dove per i primi diciotto metri la banca costeggia un muro medievale preesistente.
Questo gioco tra l'ortogonalità e i suoi contrari assume un aspetto sublime al capo meridionale del megaron, dove la facciata esterna sulla strada aggetta in pianta per conformarsi all'angolo dell'allineamento, mentre la facciata interna corrispondente – il lato che precede la vetrata dell'ufficio del direttore – si allinea all'ortogonalità della griglia strutturale. La facciata interna è trattata come l'interno di una maschera, che diviene per associazione gargantuesca la maschera del direttore, la quale genera quasi letteralmente la facciata della banca. Solo la fronte d'ingresso, a un solo livello di acciaio immacolato, vale a mitigare, tramite l'eleganza della sua presentazione quotidiana, l'antinomia agonistica delle forme scultoree che la sovrastano.



6



7

Despite his prolific output *Abraham remains an architect who is both known and unknown. He is a figure who has stoically maintained a radical distance from the inevitable compromises of practice and only now, well into the latter half of his career, has he started to make precise forays into the realisation of certain works beginning with his five year old but as yet unbuilt winning design for the Austrian Cultural Institute in New York, for which a full set of working drawings has long since been prepared.*

Since this sliver skyscraper was put on hold he has gone on to realise, among other discreet interventions, this bank building in Lienz which as fate would have it is of exactly the same frontage as the New York project; in this instance the original mediaeval lot dimension of 7.60 metres. This bank, like other narrow fronted works by the same author, is rendered as a kind of azimuth capable of determining through its inherent axial form not only its own internal order but also its relation to the environmental fabric and other features lying well outside its domain; in this instance the Hauptplaz and the Dolomites towards the south and the old hospice, with its church tower, framed by an inverted, triangular roofwork to the north.

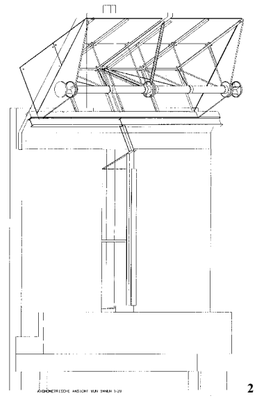
Integral to this rendering of buildings as an optical device is the provision of a faceted clerestory at eaves height facing the square. Here we are confronted by the structural implication (denied in fact), that this prismatic form is capable of some rotary adjustment under the generous overhang of the low pitched roof, as opposed to the unequivocally fixed, but equally prismatic slot lying beneath this refractory prism. A simple blade divides the vertical anti-aperture on center to terminate in the soffit of the roof gutter which establishes the cornice of the building. Hence the characteristic T form which is almost a signature.

While Abraham characterizes this building as "a house for a bank" there is nothing in the least domestic about its largely blank facade, rendered in white plaster, which stands in stark and unsentimental contrast to the tinted elevations of the adjacent residential buildings (complete with de rigueur picturesque shutters), scenographically reconstructed as such after the original urban fabric was destroyed by aerial bombardment during the Second World War. Within this context the bank asserts itself not only as a civic monument (public or, at least, semi-public by definition) but also as a hard-line, anti-facade set against the simulated la vie en rose *of the adjacent fabric. A corresponding hardness and precision permeates the organisation and furnishing of the interior which is treated as a relatively low space in depth, upon which are successively superimposed asymmetrical and symmetrical mezzanines, respectively at the second and third floor levels.*

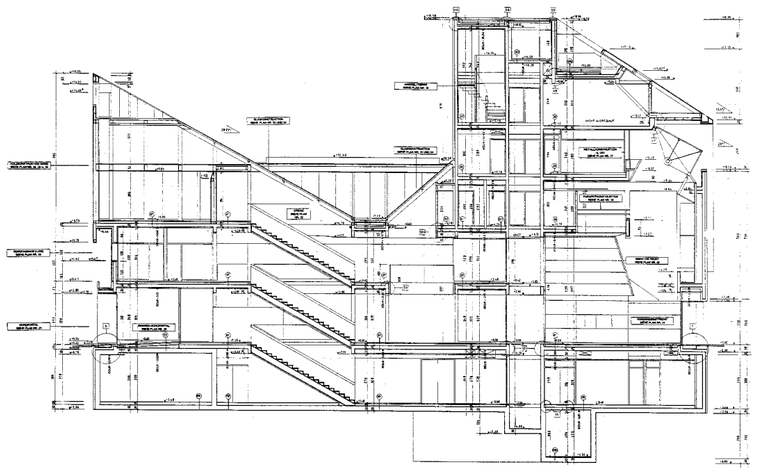
Where the former accommodates individual and group offices within the generic four storey volume of the building envelope, the latter assumes the form of a symmetrical bridge running down the spine of the structure to access a conference room at the northern end and a social terrace to the south suspended directly above the director's office. This stalt balcony opens on the internal threshold space of the entry foyer. The bridge serves as a vertebrae in more ways than one for its sides are vertically glazed thereby, converting a passarelle into a tubular, greenhouse, against which canted glazing rises on either side to terminate in the concierge's apartment to the south and to sail above the double height conference space to the north. As one may sense from the complexity of this description this is a labyrinthic work that aside from being a "counting house" is also a world-in-miniature.

Spatial density of this order is only to be relieved by the richness and precision of the small scale detailing evident here in the intricate paving pattern of the stone floor and in the furnishing of the banking hall,

1



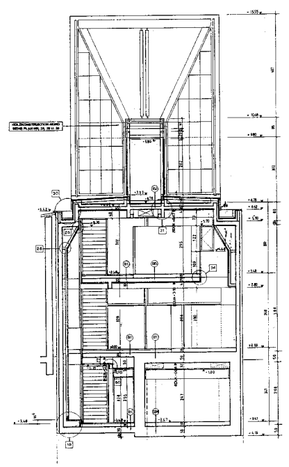
2

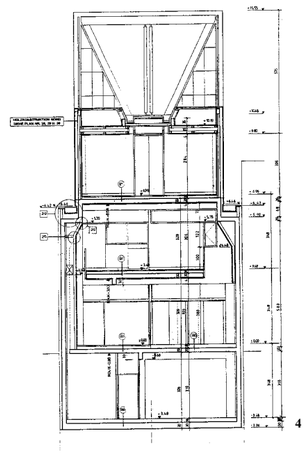


3

1, 2 Veduta e assonometria del 'lucernario' situato tra la facciata in muratura e il tetto sul lato sud.
3 Sezione longitudinale.
4 Sezioni trasversali.
5 La scala tra il secondo e il terzo piano.
6 Il ponte interno al secondo piano che collega i due corpi di fabbrica di cui si compone l'edificio.
7 Lo spazio a doppia altezza della sala conferenze al secondo piano.

1,2 *View and axonometric of the 'skylight' situated between the brick facade and the roof on the south front.*
3 *Longitudinal section.*
4 *Cross-sections*
5 *The stairs between the second and third floors.*
6 *The internal bridge on the second floor connecting the two parts of the building.*
7 *The double-height space of the conference room on the second floor.*





4

5

6

7

above all perhaps the beechwood countertops and the Mart Stam chairs finished in the same material.

The subtlety of the detailing is a discourse in itself where the painted in situ concrete structure is to be distinguished from painted plaster (both finished white) solely by the texture of the surface for the spackled concrete which is smoother than the plaster work. Needless to say the joint between concrete structure and the plaster is carefully articulated throughout. Generally speaking the internal plaster revetment is treated like an independent shell set within the cradle of the in situ concrete cage. Equally taut and discreetly subdued, the sides of the directors office are clad like a dirigible nacelle in sheet metal painted grey.

All in all the building is like a Russian Doll or rather like a strange hybrid between a petrified machine and a crystallized box-within-box. One senses this most succinctly in the director's office where he looks over the four storey threshold through sheets of inclined horizontal glazing, set in glyptic opposition to the vertical slot of the main facade.

On the one hand then an aqueous cinematic effect denying the Panoptic implications of the incidental vista, on the other, the upwardly flowing crystallization of the glazed roofwork to the north that leaves its supporting wooden framework suspended in space. These laminated trusses or partial trusses recall, however unconsciously, the substance of the timber framed medieval roofs that once covered the entire town and it is just this structure reminiscent of traditional truss-work, which brings one back to the unifying solid roof that on the southern face, achieves its tectonic resolution by conforming to the roof profile of the adjacent buildings.

One can only admire the ingenuity with which the concierge's apartment and accompanying terrace are brought to conform to this profile. At the northern end however, the totally glazed angular roof splits apart to create an axial aperture to the sky and the countryside beyond. Thus on the south we have a radically conformity that while challenging the current scenography of the square, also respects its deeper morphological history, while on the north we have a symmetrical but non-conformist chiseled physiognomy of canted glass and zinc revetment inflecting outwards and upwards towards the horizon. Thus would be an irresolvable formal opposition were it not for the solid cubic core of the concierge's apartment that serves to separate the two ends of the introverted megaron.

As in the work of Carlo Scarpa the mask and the face declare their mutual roles throughout this building at different levels, not least of which is the diverse ways in which the structure is deftly and sensitively inserted into the urban grain.

This explains the endless all but invisible play between the normative and idiosyncratic conditions throughout, whereby the self-sustaining monolithic concrete skeleton, complete with its blades and paneled infill walls, is set both away from and into the adjacent party walls; particularly on the west, where for the first eighteen metres the bank runs against an existing mediaeval wall.

This play between the orthogonal and its other assumes a sublime aspect at the southern end of the megaron where the outer street faced is canted in plan in order to conform to the angle of the alignment while the inner street facade – the face before the gaze of the director – conforms to the orthogonality of the structural grid.

This inner face is treated analogically like the inside of a mask, becoming by gargantuan association the mask of the director, that generates all but literally the face of the bank. Only the stainless steel single-storey entrance front serves to relieve through the elegance of its everyday presentation, the agonistic antinomy of the sculptural forms above.

Daniele Marques
Bruno Zurkirchen

Testo di Ed Melet
Fotografie di J. Ignacio Martinez

Ristrutturazione di una rimessa in casa bifamiliare, Bergün, Svizzera

Progetto: Daniele Marques, Bruno Zurkirchen
Collaboratore: Daniel Birrer
Struttura: Jürg Buchli
Impianti: Ragonesi, Strobel & Partner AG Bauphysik
Luci: Charles Keller

Text by Ed Melet
Photographs by J. Ignacio Martinez

Conversion of a farm shed into a two-family house at Bergün, Switzerland

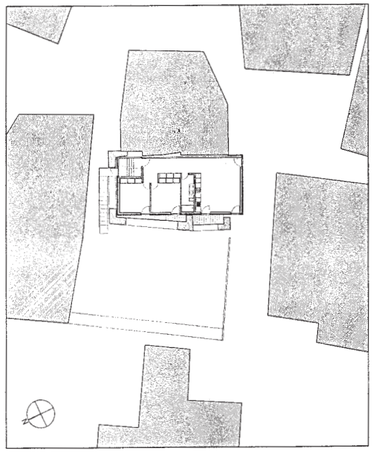
Project: Daniele Marques, Bruno Zurkirchen
Collaborator: Daniel Birrer
Structural engineering: Jürg Buchli
Systems: Ragonesi, Strobel & Partner AG Bauphysik
Lights: Charles Keller

Pietra e legno, storia e intervento. L'idillio romantico di un villaggio di montagna svizzero, le linee organiche della pietra. In contrapposizione, gli spigoli taglienti del nuovo parallelepipedo di legno, che si inserisce e s'intreccia all'esistente. Non si tratta dell'adattamento di ciò che già c'è ma del contrasto, sensuale e visibile, di materiali, tecniche, stili di vita. Una sorta di straordinario trapianto di materia.

Stone and wood, history and intervention. The romantic idyll of a Swiss mountain village, the organic lines of the stone. By contrast, the hard edges of the new stall, made of wood. Inserted and interwoven. No adaptation of the existing structure, but a palpable contrast of materials, of technique, of life. An outstanding material implant.

1 Planimetria dell'isolato costituito da cascine ristrutturate.
2 Particolare del lato sud-ovest della casa in cui è visibile il prolungamento esterno dell'intervento. Si tratta di un contenitore in legno lamellare che s'inserisce fra le mura in pietra dell'ex rimessa.

***1** Site plan of the block formed by restructured cow-sheds.*
***2** Detail of the south-west side of the house in which the external extension of the work is visible. This is a lamellar wood container inserted between the stone walls and the former tractor-shed.*



1

2

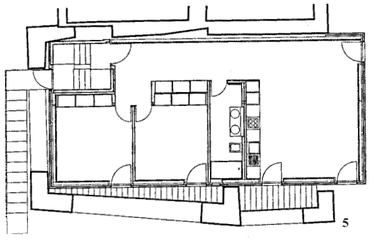
3 Veduta dell'abitazione di notte. L'illuminazione permette di distinguere l'involucro della rimessa dall'intervento: sono stati mantenuti inalterati i muri preesistenti e il tetto è stato lasciato completamente vuoto.
4 Il fronte nord-ovest che affaccia sulla corte. Le finestre del parallelepipedo di legno non seguono lo stesso andamento delle aperture della muratura.
5, 6 Piante del piano terra e del primo piano. Gli spessi muri della struttura preesistente non sono retti ma seguono un andamento curvo.
7 Pianta del sottotetto.
8 Particolari costruttivi del tetto in cui è visibile il sistema di isolamento utilizzato.

***3** View of the house by night. The lighting allows the outer shell of the shed to be distinguished from the new project. The pre-existent walls have been left unaltered and the roof completely empty.*
***4** The north-west front facing the courtyard. The windows of the wooden parallelepiped do not follow the same pattern as that of the windows in the brickwork.*
***5,6** Ground and first floor plans. The thick walls of the pre-existent structure are not straight but describe a curve.*
***7** Plan of the attic.*
***8** Constructional details of the roof, showing the insulation system used.*

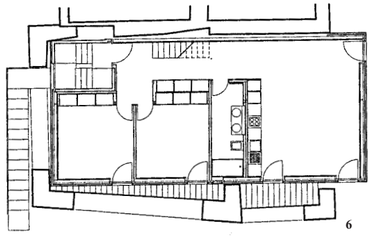
3

Bergün fino a poco tempo fa era uno dei tanti paesini tipici svizzeri in cui la maggior parte della popolazione viveva dell'allevamento di bestiame, ma la bellezza del paesaggio e la continua crescita dell'industria turistica ne hanno mutato profondamente l'immagine. Le case del villaggio sono già state trasformate per la maggior parte in case di vacanza, ma la ricerca di soluzioni sempre nuove per soddisfare la richiesta incessante di abitazioni non conosce soste. Lo studio di architettura Marques e Zurkirchen di Lucerna ha ricevuto l'incarico di trasformare in due appartamenti una delle rimesse caratteristiche della zona.
L'edificio in origine veniva usato per custodire i trattori; si tratta di una costruzione aperta, piuttosto tozza, fatta di pietre grezze che sorreggono un bel tetto. Il problema principale consisteva nel conservare le caratteristiche originarie, rispettando allo stesso tempo i severi regolamenti svizzeri. Daniele Marques e Bruno Zurkirchen hanno elaborato due progetti: nel primo la rimessa veniva rivestita completamente di legno. Dal punto di vista della fisica, era la soluzione più semplice: il muro sarebbe stato rivestito prima con materiale isolante e poi con sottili listelli di legno e in questo modo la pietra grezza originale sarebbe rimasta visibile all'interno. Anche dal punto di vista architettonico l'idea appariva molto valida: gli appartamenti non avrebbero avuto l'aria di "rimessa ristrutturata" e la nuova costruzione si sarebbe inserita armoniosamente nello scenario del paese. Difatti l'involucro di legno, molto sottile, avrebbe dovuto seguire precisamente i contorni originali dei muri inclinati della rimessa che così sarebbe rimasta visibile come una sorta d'immagine residua attraverso il nuovo rivestimento. L'intreccio di vecchio e nuovo e il rispetto delle strutture originali protette, tuttavia, assumevano una forma troppo sofisticata. Il secondo progetto, poi realizzato, prendeva direttamente la costruzione originaria come punto di partenza. Al posto dei trattori che prima la occupavano, i progettisti hanno inserito nella rimessa un contenitore di legno; l'edificio rimane praticamente inalterato, ma i nuovi appartamenti a prima vista risultano estranei all'ambiente circostante più che nella soluzione precedente. Una replica del bel cubo di legno accuratamente rifinito in realtà spunta inattesa dal muro esterno della rimessa e si prolunga in una stradina stretta. Le finestre del cubo seguono un ritmo che non si accorda con le enormi aperture della rimessa, e per questo motivo due di esse restano parzialmente nascoste dal muro di pietra. In sintesi, sembra proprio che il contenitore di legno non si adatti perfettamente alla costruzione, e il procedimento che ha portato al suo inserimento nella rimessa la dice lunga sui concetti alla base del progetto.
Nei lavori di questi due architetti, che non si possono definire moderni al cento per cento, sono sempre presenti più livelli. Come già accennava Fritz Neumeyer nel suo saggio *Self-evident Modern*, essi impiegano spesso elementi tradizionali nei loro edifici. Per esempio la Villa di Buchrain (vedi *Domus* 773), che peraltro rientra perfettamente nello stile moderno, ha il tetto spiovente. Marques e Zurkirchen fanno un'operazione di questo genere anche con i materiali: la scelta dei materiali di facciata fa apparire le loro costruzioni quasi incompatibili con il contesto; in realtà quegli

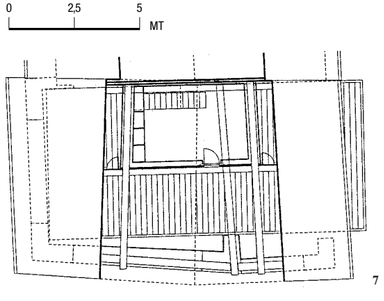
4



5

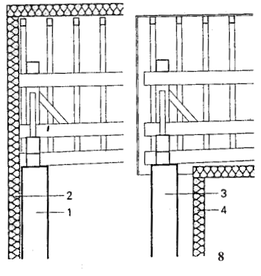


6



0 2,5 5 MT

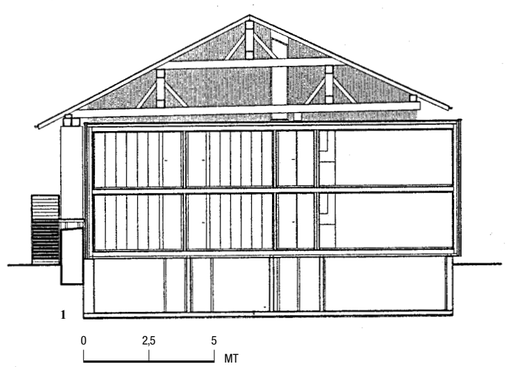
7

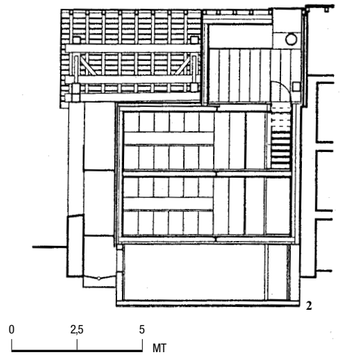


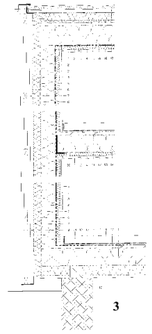
8

1, 2 Sezioni longitudinale e trasversale.
3 Sezione in cui sono evidenziati i particolari costruttivi dell'attacco fra il muro della rimessa e il pavimento del piano terra, della soletta, e dell'attacco fra il primo piano e il tetto.

1, 2 *Longitudinal and cross-sections.*
3 *Sezione pointing up the constructional details of the connection of the tractor-shed wall to the ground flooring, the floor slab and the attachment of the first floor to the roof.*







4 Scorcio da sud-est del punto di incontro tra la struttura in legno e la cascina adiacente.
5, 6 Dettagli del ballatoio sul fronte principale.
7, 8 Vedute dell'ingresso cui si accede percorrendo una rampa di scale agganciata ai muri della rimessa.

4 *Perspective view from south-east of the meeting point between the wooden structure and the adjacent shed.*
5,6 *Details of the railed balcony along the main front.*
7,8 *Views of the entrance reached by a flight of stairs hooked onto the walls of the cow-shed.*

stessi materiali sono sempre presenti nell'immediato intorno. Nell'abitato di Emmenbrücke, con le sue costruzioni tradizionali dalle mura intonacate, la villa dalle pareti di alluminio appare quasi estranea, ma l'uso di questo materiale è stato ispirato dalla ferrovia che corre dietro l'edificio e dai treni che gli sfrecciano accanto. Inoltre le lamiere ondulate di alluminio in certi punti sono scostate, per rendere visibile la costruzione tradizionale in legno. Gli elaborati di Marques e Zurkirchen quindi non rientrano nel panorama architettonico della Svizzera, estremamente conservatrice in questo campo, ma allo stesso tempo mantengono qualche caratteristica familiare. Marques e Zurkirchen hanno applicato la tecnica dell'estraniazione e della fusione anche agli appartamenti di Bergün. Il legno di larice è un materiale raffinato, e sembra che siano stati loro a introdurlo per primi in questo villaggio di montagna che sotto certi aspetti appare piuttosto primitivo. In realtà non è così, perché le imposte delle altre abitazioni sono fatte proprio di questo legno. L'appendice che sporge dalla rimessa rientra in questa strategia e ricorda il procedimento seguito da Andy Warhol per la sua famosa serie di ritratti di celebrità. Com'è noto, Warhol prese alcune fotografie già fatte e le colorò in modo tale che i colori apparissero sovrapposti, creando dal vecchio qualcosa di completamente nuovo. Marques e Zurkirchen fanno lo stesso: la rimessa rappresenta il substrato e il contenitore di legno l'elemento nuovo sovrapposto. Grazie a questo approccio i due componenti, per quanto diversi, si fondono. Anche i balconi nuovi, costruiti sulle vecchie mura, e la loggia sul tetto del cubo di legno vanno inquadrati nell'intreccio di vecchio e nuovo cui si accennava in precedenza. Gli architetti sono riusciti a trasformare la vecchia rimessa grezza e il cubo di legno con le sue rifiniture accurate in un unico edificio, che si inserisce nell'ambiente circostante in maniera sottile.

Bergün used to be one of those *typical little Swiss villages where the majority of the inhabitants live from animal husbandry. The magnificent surroundings combined with the still expanding tourist industry has altered the look of the village profoundly. Most of the dwellings in the village have already been converted into holiday homes and people are eagerly looking for new ways of meeting the demand for more flats. The Lucerne firm of architects, Marques and Zurkirchen was given a contract to convert one of the stables that are so typical of this region into two flats.*
Previously the building was used to house tractors. It is a massive open structure built of piled-up uncut stones supporting splendid roof joists. The main question was how to preserve the character of this stable while still complying with the very strict Swiss building requirements. Daniele Marques and Bruno Zurkirchen made two designs. In the first the stable was completely clad with wood. From the point of view of building technology this was an obvious solution. Insulating material and thin strips of wood would cover the stone wall. A structure like this would allow the original rough stone work to remain visible in the interior. In terms of architecture too there was much to be said for this solution. The flats would then no longer look like a "converted stable"; they would be completely new dwellings. This choice of materials would also mean that the new structure would blend with the appearance of the village. This may sound improbable because one might think that a finely detailed wooden box would deviate considerably from the old farms of this region that are built of massive roughly plastered walls. In Marques and Zurkirchen's design however the entire thin wooden skin would follow the original contours of the slanting walls exactly. In other words the old stable would be present behind the new facade as a sort of after-image. The blend of old and new and the respecting of the original, protected townscape was however seen as too subtle, and in the end this alternative was not selected.
The second design that has now been implemented takes the old stables as departure point much more directly. In this stable, where previously tractors were accommodated, a wooden container was introduced. Although the old stable has now been preserved virtually intact, the new flats look at first sight more alien in this surrounding than they did in the other design. The form of the beautifully made tightly detailed wooden box unexpectedly protrudes through the outer wall of the stable onto a narrow lane. The rhythm of the windows in the wooden box also do not entirely match the enormous openings in the stable, so that two windows remain partially concealed behind the wall. In short, it looks as though the wooden container does not fit all that well.
In fact the way it is placed in the stable tells us a great deal about Marques and Zurkirchen's ideas about design. The architects always introduce a number of different levels in their architecture. Their designs cannot be described as 100% modern. As Fritz Neumeyer described in his essay on Self-evident Modern*, Marques and Zurkirchen often include traditional elements in their buildings. For instance the otherwise extremely modern-looking Villa in Buchrain (see* Domus *773) was given a sloping roof. Marques and Zurkirchen play a similar game with the materials. Their choice of facade materials make their designs look as though they are rather incompatible in their context. And yet these materials are always present in their immediate surroundings. In Emmenbrücke with their array of traditional plastered houses, their aluminium villa looks almost indecent. The trains speeding along the railway behind the villa were what inspired Marques and Zurkirchen to this use of material. Furthermore the corrugated aluminium sheets of this villa are displaced in such a way that the traditional wooden structure is still visible.*
Marques and Zurkirchen's buildings deviate sharply from normal practice in Switzerland, a country with a very conservative architecture, while at the same time they still preserve something recognizable. Marques and Zurkirchen also applied this tactic of blending and foreignness in the flats in Bergün. Larch wood is a fine material and one would think that he had introduced it deliberately to contrast with this otherwise rather rough-looking mountain village. This is not the case however. The shutters of the neighbouring houses are in fact also made of larch wood. The protrusion of the new structure out of the stable forms part of this design strategy; it is something like the way Andy Warhol made his portraits of famous people. It is widely known that Warhol took existing photos and coloured them in such a way that the colours look somewhat out of keeping. In doing so Warhol created something completely new out of something that was old.
The stable forms the basis and the wooden container is the new element that is out of keeping. This approach allows the two elements to blend, despite their obvious contrast. The new balconies on the front facade inserted between the old brickwork and the loggia on the roof of the wooden box also represent a direct blend of old and new. Marques and Zurkirchen have thus succeeded in making a quite remarkable building by combining the rough old stable and the refined new container; their blending of these elements and their use of indirect references, means that the building fits in with its environment in a way that is so subtle as to command our respect.

4

5

6

7

8

Antonio Citterio
Terry Dwan

Fotografie di Marc Hillesheim

Casa unifamiliare, Cene, Bergamo

Collaboratori: Christophe Carpente, Gianluca Tronconi

Photographs by Marc Hillesheim

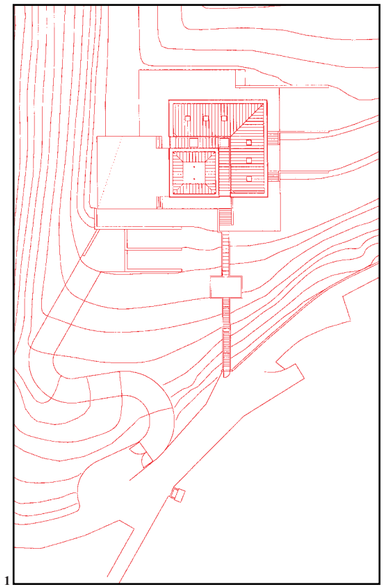
A single-family house at Cene, Bergamo

Collaborators: Christophe Carpente, Gianluca Tronconi

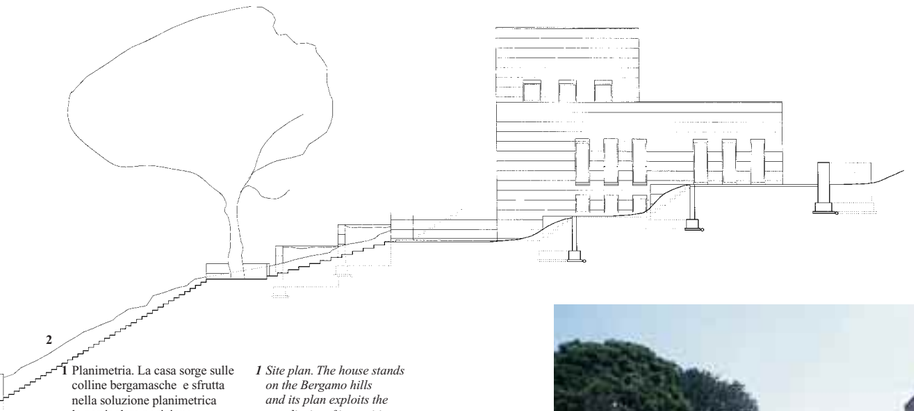
Un punto nel paesaggio, un luogo, che si manifesta in forma geometrica e materica. È uno spazio elementare come il segno della torre del 'giorno', circondata dalla zona di servizio dedicata alla 'notte'. Il messaggio di Citterio + Dwan è chiaro: la pietra, il monumento, e le lame di luce che vi penetrano. Anche quando sarà in rovina questo edificio parlerà ancora della matericità dell'eterno. Un sito è stato occupato.

A point in the landscape, a place, manifested geometrically and materially. The space is elemental, as is the icon of the tower of the 'day', surrounded by the ancillary space of the 'night'. The message of Citterio + Dwan is unambiguous: the stone, the monument and its slit-like openings for the light. Even the ruin will still proclaim the materiality of eternity. A place has been occupied.

Il complesso della villa di Cene risente sensibilmente delle condizioni del terreno su cui sorge. Si trova infatti sul versante meridionale delle colline bergamasche, affacciato sulla Val Seriana. A valle dell'area destinata alla casa il declivio scende velocemente verso la pianura, popolosa e densamente costruita, mentre verso nord, a monte, la pendenza è più dolce e il paesaggio più rarefatto e meno trasformato dagli uomini. Questa condizione da "piccolo castello", panoramica e allo stesso tempo radicata in un punto dove il paesaggio si piega e cambia natura, ha suggerito, d'accordo con il committente, un'organizzazione tipologica complessa, fatta di singoli elementi edilizi indipendenti da destinare alla residenza dei singoli componenti della famiglia. Soprattutto nel progetto originale, che prevedeva due ulteriori corpi di fabbrica leggermente allontanati dal nucleo centrale, ma anche nella parte che è stata finora realizzata appare evidente la volontà di identificare le parti 'private' (zone notte ecc.) con dei veri e propri edifici indipendenti: le case di un borgo raccolte intorno alla zona più pubblica, vale a dire il grande soggiorno a tripla altezza. Il corridoio di distribuzione a 'L' che separa la sequenza delle stanze dalla sala centrale torna a essere quindi uno spazio virtualmente 'aperto', un vicolo in cui i percorsi esterni si innestano naturalmente e senza alcuna soluzione di continuità. Alto e turrito come il Roccolo Bergamasco, il soggiorno diventa così il centro di una composizione complessa, il cuore della vita conviviale e allo stesso tempo un belvedere ben presente nel paesaggio. Si svela così il "gioco espressivo" che caratterizza



1

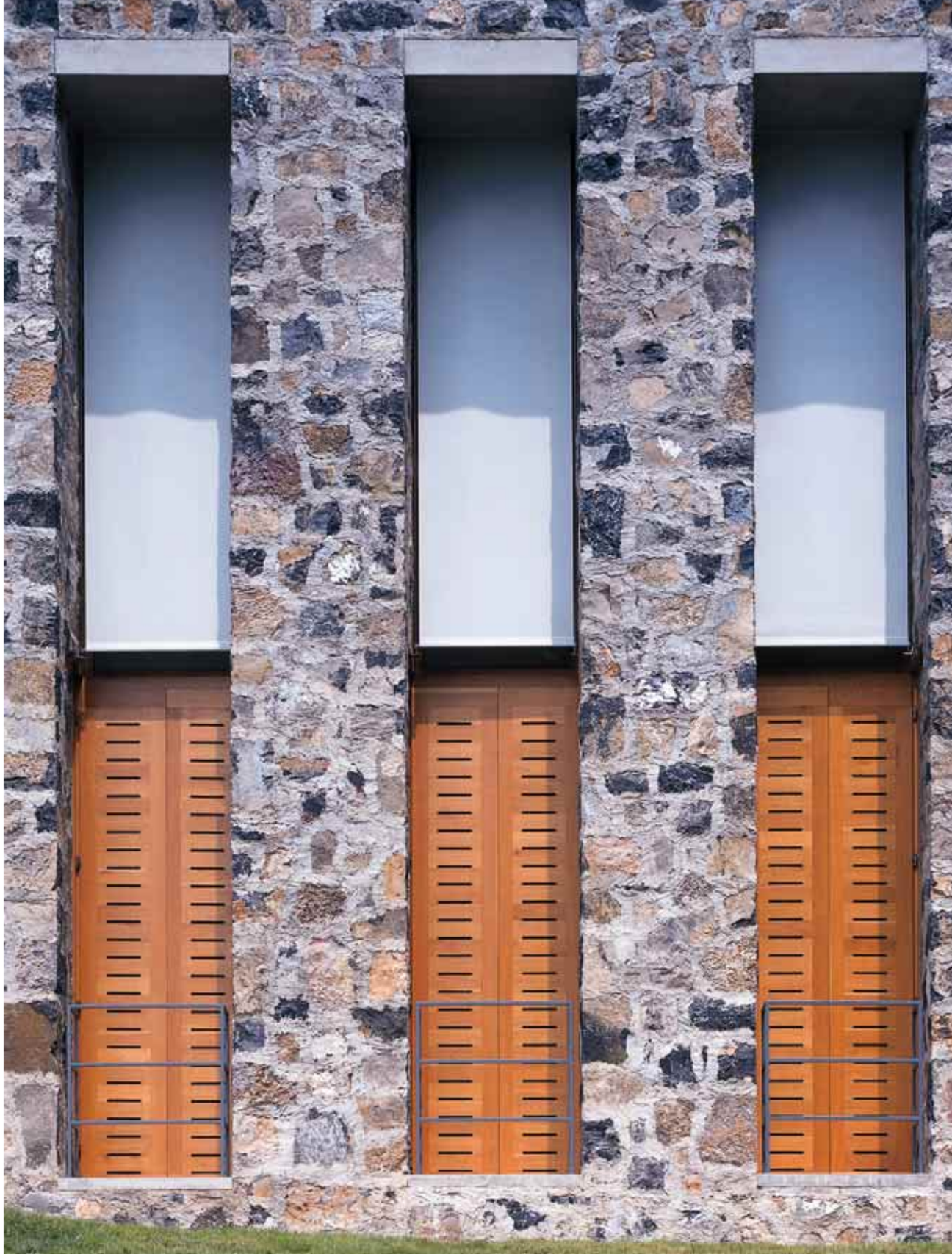


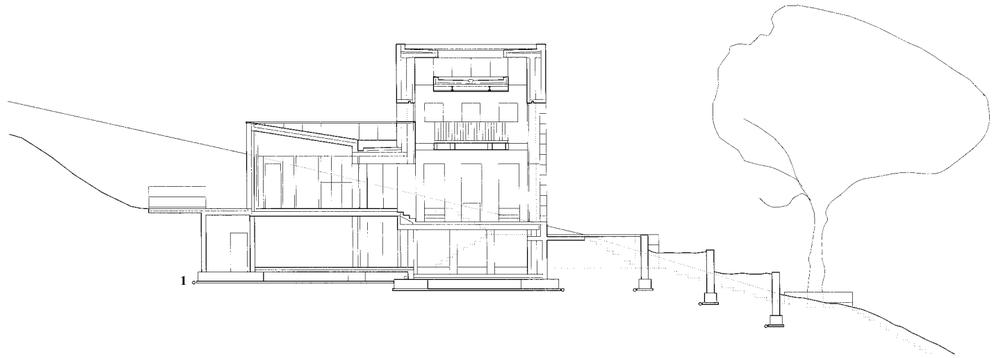
2

3

1 Planimetria. La casa sorge sulle colline bergamasche e sfrutta nella soluzione planimetrica la particolare posizione paesaggistica.
2 Prospetto est.
3 Veduta generale. La casa si presenta come un aggregato di diverse unità dominate dal blocco a torre del soggiorno.
Pagina a fronte: dettaglio dei serramenti a tutta altezza del soggiorno con le persiane in rovere.

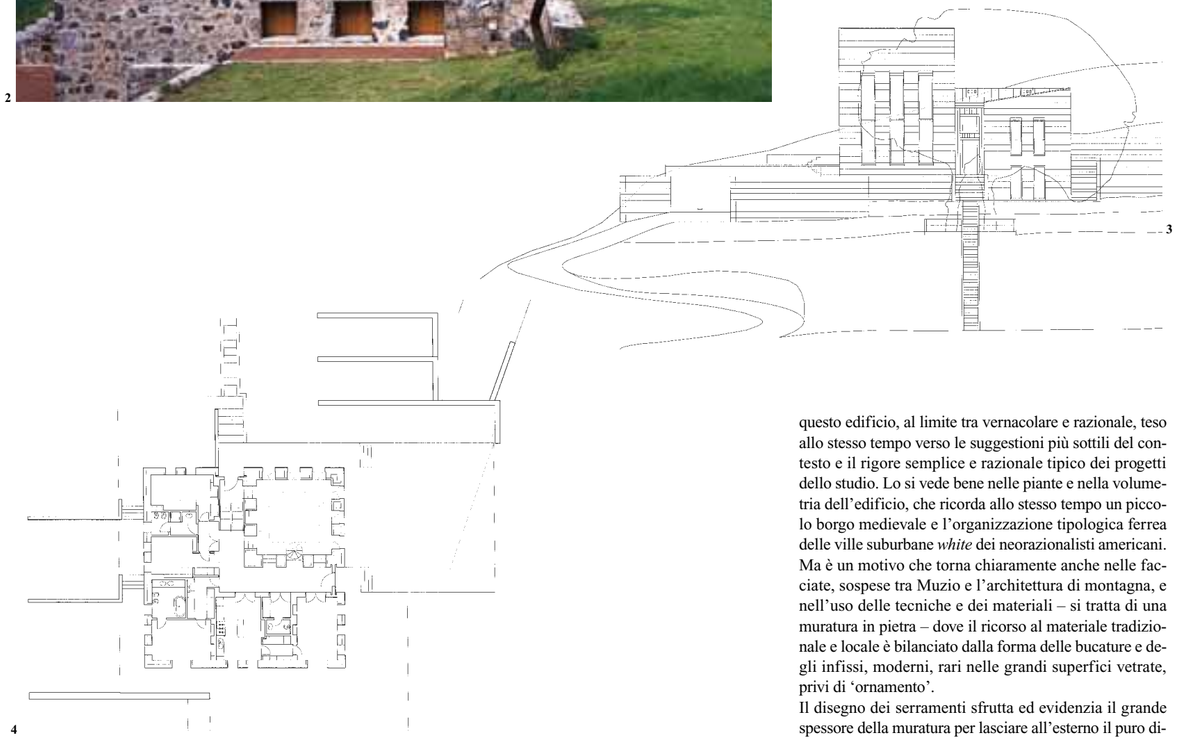
***1** Site plan. The house stands on the Bergamo hills and its plan exploits the peculiarity of its position in the landscape.*
***2** East elevation.*
***3** General view. The house presents itself as an aggregate of different units dominated by the tower block containing the living room.*
Facing page: detail of the full-height frames with oak shutters in the living room.





1

2



3

4

1 Sezione trasversale.
2 Particolare del fronte nord. La muratura esterna è realizzata in pietra di Crodaro.
3 Prospetto sud.
4 Pianta del piano terra. Le stanze sono distribuite da un corridoio a 'L' che distingue la zona notte da quella giorno.
5 La 'torre' del soggiorno, nucleo della casa.
6 Il fronte sud con l'ingresso principale. Il disegno netto e privo di ornamenti della finestratura evidenzia lo spessore della muratura, creando un gioco di ombre che dà risalto volumetrico all'edificio. La copertura in zinco-titanio è interna al profilo delle facciate.

***1** Cross-section.*
***2** Detail of north front. The external wall is built of Crodaro stone.*
***3** South elevation.*
***4** Ground floor plan. The rooms are distributed by an L-shaped corridor that distinguishes the night from the day zone.*
***5** The 'tower' living room, heart of the house.*
***6** The south front with main entrance. The plain and unadorned fenestration points up the thickness of the walls, creating a play of shadows that lends a volumetric emphasis to the building. The zinc-titanium roofing is internal to the profile of facades.*

questo edificio, al limite tra vernacolare e razionale, teso allo stesso tempo verso le suggestioni più sottili del contesto e il rigore semplice e razionale tipico dei progetti dello studio. Lo si vede bene nelle piante e nella volumetria dell'edificio, che ricorda allo stesso tempo un piccolo borgo medievale e l'organizzazione tipologica ferrea delle ville suburbane *white* dei neorazionalisti americani. Ma è un motivo che torna chiaramente anche nelle facciate, sospese tra Muzio e l'architettura di montagna, e nell'uso delle tecniche e dei materiali – si tratta di una muratura in pietra – dove il ricorso al materiale tradizionale e locale è bilanciato dalla forma delle bucature e degli infissi, moderni, rari nelle grandi superfici vetrate, privi di 'ornamento'.
Il disegno dei serramenti sfrutta ed evidenzia il grande spessore della muratura per lasciare all'esterno il puro disegno dei blocchi irregolari, tettonici e decorativi a un tempo, e per rafforzare, con le ombre secche e profonde, il carattere di astrazione razionalista e 'novecentista' che pur identifica questo progetto. L'ombra, lo spessore e l'infisso "a filo interno" nascondono anche un sistema di oscuramento complesso, fatto di tende a rullo e di scuri che, quando sono aperti, sono interamente contenuti nella profondità del muro. La copertura in lamiera, sempre interna al disegno e al profilo delle facciate, contribuisce all'astrazione della composizione rendendo quasi impossibile distinguere, in teoria, il sotto e il sopra dei volumi. A questo provvede naturalmente l'attacco dell'edificio con il terreno, ricco di muri di spina e di contenimento, di rampe, di scale e di tutti quegli elementi di integrazione necessari a radicare in un suolo difficile e pendente una forma architettonica netta e razionale come quella di questa villa.

5

Alle pagine 32-33:
1 Scorcio dal basso del soggiorno. Si intravvede la ringhiera del soppalco.
2 Sezione verticale sul serramento. Il sistema di oscuramento è risolto con tende a rullo e scuri che scorrono nello spessore dei muri perimetrali.
3 Veduta d'angolo del soggiorno verso il paesaggio esterno.

On pages 32-33:
***1** View of the living room from below. And a glimpse of the raised gallery railing above it.*
***2** Vertical section of the frame. The darkening system is worked by roller curtains and shutters that slide into the thickness of the perimeter walls.*
***3** Corner view of the living room towards the external landscape.*

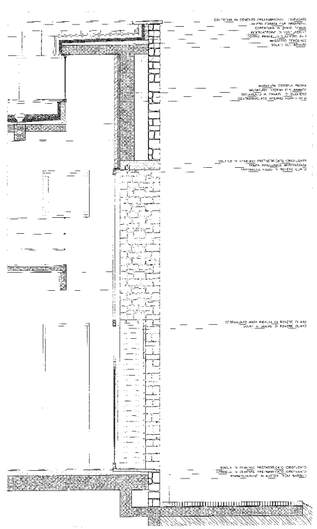
6

***The Cene villa complex** is appreciably affected by the land on which it stands, on the south side of the Bergamasco hills facing the Seriana valley. Below it the hill descends rapidly towards the densely populated and built-up plain, whilst to the north the slope is gentler, the landscape more rarefied and less transformed by humankind. This small castle-like situation, panoramic yet rooted in a spot where the landscape folds and changes its nature, suggested, in agreement with the client, a complex organization of type, comprising independent units to be used to accommodate individual members of the family. Above all in the original project, which envisaged two further parts set slightly away from the central core, but also in the part that has been completed to date, there is a conspicuous desire to identify the 'private' areas (night zones etc) with independent buildings proper, as if they were cottages in a village gathered around the more public zone, in other words the large triple-height living room. The L-shaped distribution corridor which separates the sequence of rooms from the central hall thus goes back to being a virtually 'open' space, a lane, as it were, in which the external passages graft naturally into each other without interruption. High and turreted, like the Roccolo Bergamasco, the living room thus becomes the center of an intricate composition, the heart of family life and at the same time a belvedere and landmark. In this way the "expressive play" that characterizes this building is disclosed, poised between vernacular and rational, yet also taking in the subtler hints from its context, the plain below, and the rational rigour typical of the firm's designs. This can be clearly seen in the plans*

Domus 801 Febbraio *February* '98

1

and volumes of the building, reminiscent both of a small medieval town and of the strictly 'white' type of suburban villa cultivated by the American neo-rationalists. But it is a motif that clearly also returns in the facades, between Muzio and mountain architecture, and in the use of techniques and materials – in the stone walls – where recourse to traditional and local material is offset by the form of the windows and doors and modern frames, rare in the large glazed surfaces and devoid of 'ornament'.
The design of the frames exploits and highlights the marked thickness of the walls to leave on the outside the pure pattern of irregular blocks, at once tectonic and decorative, and to reinforce, with dry and deep shadows, the rationalist and Novecentista *feeling that still pervades this design. The shadow, the thickness and the "internal flush" frame also hide a complex darkening system, consisting of roller curtains and of shutters which, when open, are entirely contained in the depth of the wall. The metal plate roofing, again internal to the design and profile of the facades, contributes to the abstraction of the composition, making it almost impossible to distinguish, in theory, the top from the bottom of the volumes. This is naturally aided by the building's attachment to the ground, richly endowed with spine and containing walls, flights of steps and all those elements of integration necessary to root into a difficult and sloping site a clean and rational architectural form like that of this villa.*



2

3

Lorenzo Netti
Gloria Valente
Tonio Frallonardo

Testo di Angelo Ambrosi
Fotografie di Alberto Muciaccia

Edificio residenziale a Bisceglie, Bari

Text by Angelo Ambrosi
Photographs by Alberto Muciaccia

Residential building at Bisceglie, Bari

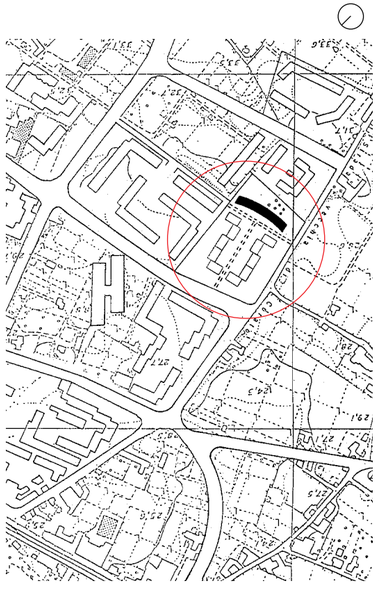
Progetto: Lorenzo Netti, Gloria Valente, Tonio Frallonardo
Collaboratore: Vito Primavera
Direzione lavori: Lorenzo Netti, Gloria Valente, Tonio Frallonardo
Strutture: Lorenzo e Vito Lorusso ingegneri
Impresa costruttrice: Valente costruzioni Srl
Infissi in legno: De Feudis Srl
Committenti: Annamaria e Francesca Bruni

Project: Lorenzo Netti, Gloria Valente, Tonio Frallonardo
Collaborator: Vito Primavera
Works management: Lorenzo Netti, Gloria Valente, Tonio Frallonardo
Structural engineering: Lorenzo and Vito Lorusso engineers
Contractor: Valente costruzioni Srl
Wood frames: De Feudis Srl
Clients: Annamaria and Francesca Bruni

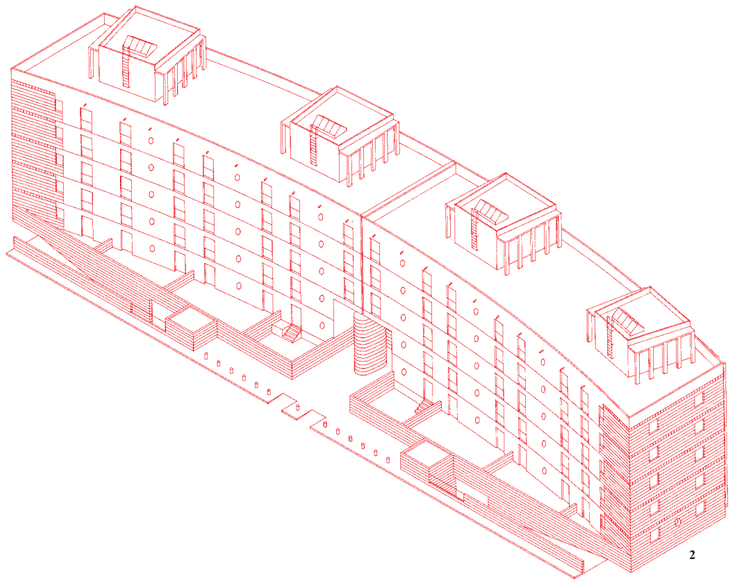
Un problema costante degli architetti moderni è quello di far coincidere le esigenze sociali ed economiche dell'edilizia residenziale di massa con gli aspetti puramente architettonici dell'"oggetto" costruito. Tenendo conto di un'ampia serie di limitazioni e restrizioni, i progettisti hanno sviluppato un'architettura densa di significato, che parla un linguaggio autonomo pur senza rinunciare al dialogo con il contesto. Si tratta di un esempio notevole di nuova architettura dell'Italia meridionale.

It is an ongoing problem of the Modern Movement to harmonize the social and economic questions of large-scale residential development with the architectural claims of the 'object' as built. From all the constraints and restrictions, architects have developed a significant architecture which speaks its own language in a dialogue with its surroundings. A noteworthy example of new architecture in the south of Italy.

L'edificio che viene qui presentato, proprietà di due giovani e dinamiche imprenditrici agrarie, è costituito interamente da appartamenti in affitto. Questo genere di edificio residenziale, al di là dei casi negativi caratterizzati da eccessivo sfruttamento, ha avuto nel recente passato il merito di urbanizzare le espansioni con architetture sovente improntate all'uniformità e al decoro, ma anche all'innovazione delle soluzioni distributive. A questo proposito viene in mente che Le Corbusier, illustrando l'Immeuble Clarté da lui progettato e costruito a Ginevra nel 1930, deplorava l'insensibilità delle grandi banche che, malgrado il successo commerciale degli appartamenti, erano restie a finanziare simili iniziative, restando perplesse di fronte alla possibilità che di là a venti anni i futuri affittuari avrebbero avuto ancora piacere ad abitarli.
In effetti, il problema progettuale di questo genere di organismi edilizi è quello di dare sostanza costruttiva a un cospicuo investimento attraverso un'espressione architettonica che prevenga i mutamenti del gusto con scelte funzionali ed estetiche aggiornate ma nello stesso tempo di lunga durata.
L'edificio di Bisceglie persegue questo obiettivo, in un luogo e in un tempo nei quali dominano l'ansia del privato e l'offerta della casa di proprietà. Intuendo l'occasione che a loro si presentava, gli architetti hanno mostrato di avere piena consapevolezza della *distributio* vitruviana, e hanno cercato di porre in connessione la loro architettura con il programma economico e gestionale, risolvendo quest'ultimo con un linguaggio che, se da un lato allude al decoro urbano, dall'altro rinvia alla complessità tipologica dell'abitazione collettiva che fu oggetto di tante ricerche del Movimento Moderno.
Lasciando che lo sguardo percorra le bianche superfici ricurve degli alzati e avvicinandosi all'edificio per valutarne le dimensioni, i cinque piani fuori terra e i quattro gruppi scala, pur non superando la media dei blocchi edilizi del contesto, ci appaiono con una grandiosità che ci sorprende.
L'effetto è dovuto all'uniformità delle due facciate curve ritmate da partizioni architettoniche semplici e ripetute e alla particolare proporzione tra la curvatura e la lunghezza dell'edificio. Osservando nel loro insieme le ordinate disposizioni edilizie, ci si rende conto che non si può definirle né con il termine di esedra, né con quello di crescent; piuttosto, quella leggera flessione agisce sul volume come una sorta di correzione ottica, come se si sia voluto applicare un artificio su un parallelepipedo ideale, per mitigarne il rigore formale senza rinunciare alla geometria.
Non essendo disposte in modo radiale, a convergere verso un centro lontano, ma, al contrario, conservando la direzione privilegiata dell'asse generale della composizione, le facciate di testata accentuano questa impressione di modellazione plastica che trova un punto di forza negli estremi del lato concavo concluso da due angoli acuti.
Sull'asse trasversale dell'edificio si posiziona un altro segno importante costituito dalla galleria che con-



1



2

1 Planimetria. L'edificio, collocandosi nella periferia urbana, si inserisce in un contesto fatto di campi e di un'edificazione casuale. Il blocco è disposto trasversalmente rispetto alla strada di accesso ed è fronteggiato da una macchia di pini mediterranei.
2 Assonometria generale. Gli appartamenti al piano rialzato lungo il fronte concavo si affacciano su ampie terrazze contenute da muri di pietra che costituiscono una sorta di basamento dell'edificio.
3 L'attacco della doppia facciata a sud con la testata in pietra di Trani.
4 Dettaglio del fronte sud con uno degli accessi ai vani scala. Le finestre tamponate continuano il ritmo regolare della partitura della facciata.

***1** Site plan. Located on the outskirts of the town, the building fits into a context consisting of fields and scattered buildings. The block is set transversally to the access road and is faced by a clump of Mediterranean pines.*
***2** General axonometric. The flats on the mezzanine along the concave front look over broad terraces contained by stone walls that form a sort of basement to the building.*
***3** Attachment of the double south front with end wall in Trani stone.*
***4** Detail of the south front with one of the entries to the stair wells. The infilled windows continue the regular pattern of the facade.*

giunge al livello terreno gli spazi aperti del lotto. Divisa in due dalla carena sagomata dei pilastri corrispondenti al telaio mediano della struttura soprastante come da una spina, questa galleria si sviluppa su due livelli con ampiezza, in omaggio al principio che le parti di un edificio grandioso devono, anche loro, essere grandi se si vogliono ottenere effetti di uniformità e di magnificenza.
Sotto l'aspetto del Disegno dell'Architettura sono degni di nota, per le piante, gli accorgimenti per conservare la regolarità delle stanze e, per gli alzati, la trama di giunti delle lastre di pietra bianca che distribuiscono ordinatamente i vuoti e i pieni sulle testate.
Sostando sugli spiazzi lastricati o tra i pini dell'antico giardino, saggiamente salvati dalla distruzione, si ha l'impressione di percepire i rumori sommessi di una macchina abitativa funzionante che, in un certo senso, gli autori del progetto si sono preoccupati di manifestare con un'architettura bianca e solare.
Siamo nel sud e, a proposito di macchine e di nascondimenti, per associazione di idee si pensa alle febbrili attività del cosiddetto 'sommerso' che sappiamo nascoste, qui e là, negli scantinati purtroppo tristemente famosi, là dove una cultura industriale non del tutto emancipata dai costumi di un antico regime le tiene relegate nel tentativo di occultare il lavoro.
Lasciando riemergere in modo esemplare il "sommerso architettonico", l'edificio di Bisceglie vuole essere aperto, integrato, civile e infine urbano, annunciando il ritorno a una città totalmente visibile.

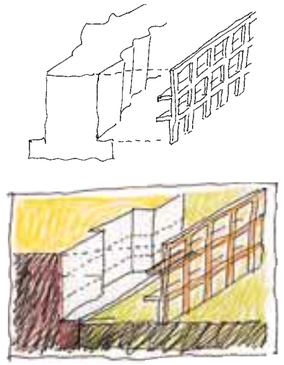
3

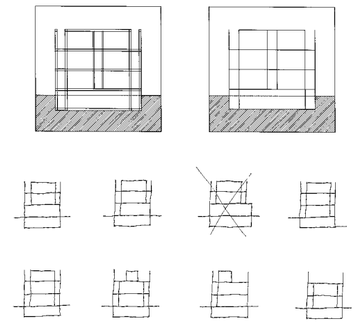
4

Domus 801 Febbraio *February* '98

Nuove abitazioni

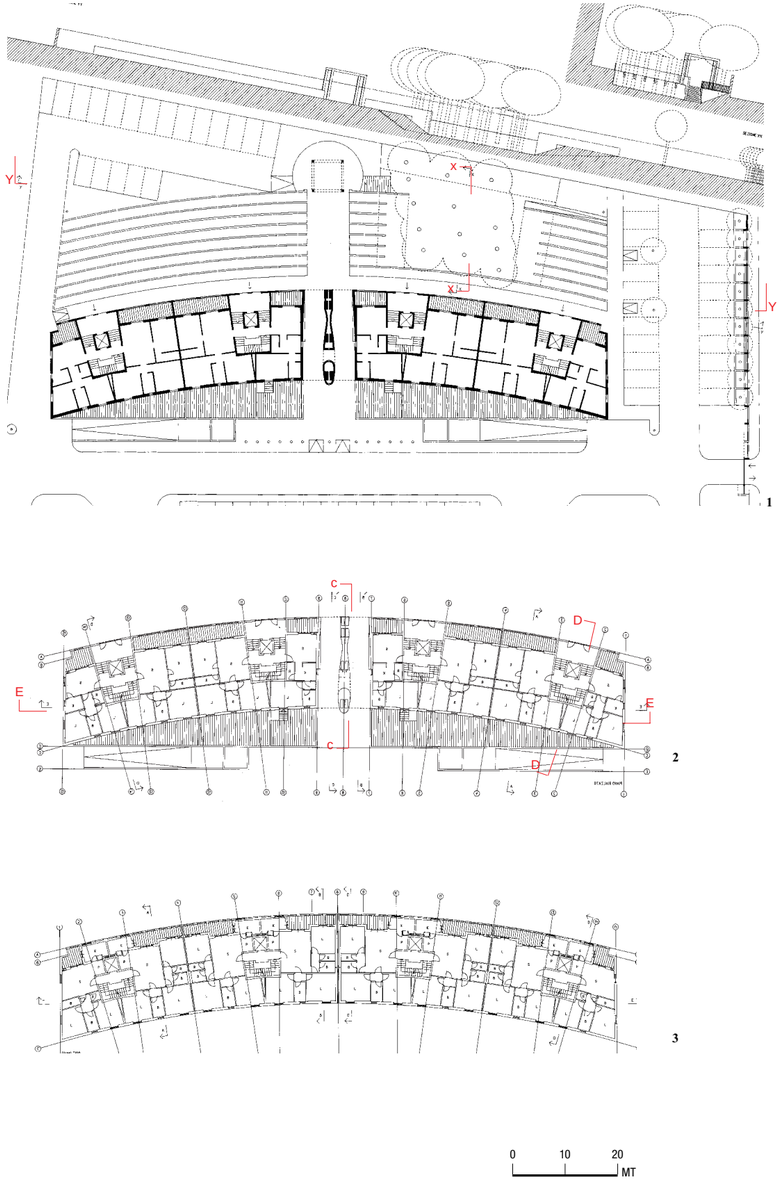
Il tema delle abitazioni alla periferia delle città pone oggi nuove questioni. Nel recente passato la soluzione alla domanda di case è stata affidata a tecnici 'tricefali' un po' urbanisti, un po' economisti e un po' sociologi: le risposte formulate e valutate solo in termini quantitativi hanno prodotto risultati senza qualità per la città e per i suoi abitanti. Le tipologie residenziali sono state usate per definire socialmente i nuovi interventi: grandi blocchi in linea = abitazioni pubbliche per la domanda sociale; lunghe teorie di case a schiera con trancio di giardino = abitazioni private per il ceto medio; case isolate circondate dal verde dei prati = ville per le classi alte.
La domanda di case si evolve insieme ai mutamenti della società a una velocità che ci coglie spesso incapaci di formulare un'offerta adeguata per i tempi lunghi che richiedono le decisioni tecnico-politiche per la pianificazione della città. La nostra risposta a questi mutamenti ha indagato nuove forme abitative che non individuano strati sociali ma domande differenziate di spazio.
a. Bassi edifici in linea con alloggi minimi per giovani coppie e single;
b. Piccoli blocchi residenziali indipendenti destinati a famiglie allargate o con esigenze articolate;
c. Case unifamilari a due livelli con il piano terreno a livello della quota di campagna e gli spazi esterni tra loro collegati destinate ad anziani magari amanti del giardinaggio.
Riteniamo che un ambito di grande interesse per la progettazione residenziale sia l'inviluppo dell'edificio, quello spazio che circonda l'interno abitativo definendo una zona non-dentro non-fuori che consente ancora ampi margini per la ricerca progettuale sul piano del comfort abitativo e dell'aspetto pubblico dell'edificio.
(Lorenzo Netti)





New housing

The subject of housing in city suburbs today raises new questions. In the recent past the solution to the demand for housing was entrusted to a "three-headed" figure who was something of a cross between planner, economist and sociologist. His answers formulated and evaluated solely in terms of quantity produced results without quality for cities and their inhabitants. Housing types served to socially define the various new developments: large blocks in rows = low-rent public housing; long lines of terraced housing each with its slice of back garden = private houses for the middle classes; and isolated houses surrounded by green lawns = villas for the upper classes. The housing demand evolves with the changes in society, at a speed that often catches us unprepared and incapable of providing an adequate supply to meet the slow times imposed by technical and political decisions on the planning and building of cities.Our answer to these changes has been to survey new forms of living that do not identify social classes, but differentiated demands for space.
a. Low, aligned buildings with minimal dwellings for young couples and singles;
b. Small independent residential blocks for expanding families or those with special needs;
c. Single-family houses on two levels with the ground floor and external spaces connected for the benefit of elderly people who may be keen gardeners.
We maintain that an area of great interest to residential design is that of the envelopment of the building, of the space surrounding the inhabited interior through the definition of a non-inside non-outside zone, while still leaving ample room for design research in terms of living comfort and of the building's public appearance.
(Lorenzo Netti)



1

2

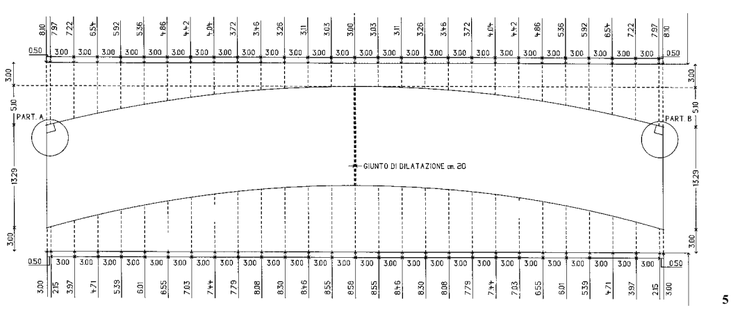
3

The building presented here, *the property of two young and energetic agrarian women entrepreneurs, consists almost entirely of rentable apartments. This kind of residential building, leaving aside the negative cases of undue exploitation, has in the recent past had the merit of urbanizing expansions with an architecture often informed by uniformity and decoration, but also by innovative distributive solutions. And in this regard one is reminded of Le Corbusier.*
When illustrating the Immeuble Clarté designed by him and built in Geneva in 1930, he deplored the insensitivity of leading banks which, despite the commercial success of apartments, were reluctant to finance enterprises to build them. They were doubtful that twenty years later their future tenants might not still have been content to live in them. In effect, the design problem with this type of building is how to give a built substance to a conspicuous investment. They need an architectural expression which will also cater to changing tastes, through up-to-date functional and aesthetic yet durable designs.
The Bisceglie building pursues that goal, in a place and time dominated by the anxiety for private ownership and the supply of homes to satisfy it. Having understood the opportunity offered to them, the architects showed a full awareness of the Vitruvian distributio. *They brought their architecture into line with the economic and management programme, where the latter is expressed with an idiom that alludes on the one hand to urban decor and, on the other, to the collective housing type of complex so deeply considered by the Modern Movement. When one looks at the curved white surfaces of the elevations and approaches the building to appraise its scale, the five floors above ground and the four stair/units, whilst not higher than the average neighbouring blocks, nevertheless look surprisingly impressive. This is due to the uniformity of the two curved facades, punctuated by plain and repeated architectonic partitions; and to the peculiar proportion between the curvature and the length of the building.*
Observing the orderly arrangement of buildings, one realizes that they can be described neither by the term exedra nor by that of crescent. Rather, that slight bend acts on the volume almost as an optical adjustment, as if the intention were to apply a contrivance to an ideal parallelepiped, to mitigate the severity of its form without sacrificing its geometry.
Since it is not laid out radially to converge on a distant center, but, on the contrary, tends to follow the general axis of the composition, the end facades accentuate this impression of plastic modelling and this is enhanced by the tips of the concave side which conclude with two acute angles. Positioned, moreover, on the transverse axis of the building is a further important sign, which is that of the arcade joining the ground level to the open spaces of the site.
Divided in two by the shaped keel of pillars corresponding to the middle frame of the structure above it

4

1 Piante del piano terra con sezioni XX e YY. L'ingresso ai quattro corpi scala avviene dal fronte convesso che dà sul giardino. A questo si accede tramite il grande portale a doppia altezza al centro dell'edificio. I 40 appartamenti distribuiti su cinque piani hanno tagli differenziati.
2,3 Piante del primo piano e del piano tipo. La superficie costruita è di 1197 metri quadri.
4 Veduta da sud-ovest.
5 Tracciato di curvatura del blocco con quote.

1 *Ground floor plans with sections XX and YY. The entrance to the four stair wells is from the convex front looking onto the garden. Entry to this is through the large double-height doorway at the centre of the building. The 40 flats distributed on five floors are of different shapes and sizes.*
2,3 *First and standard floor plans. The built surface totals 1197 square meters.*
4 *View from south-west.*
5 *Curvature plan of the block with levels.*

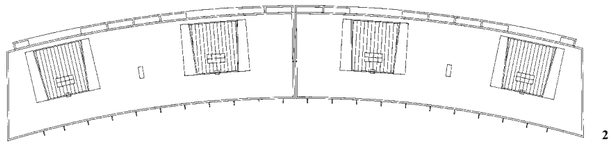


5

1 Scorcio della terrazza di copertura con le torrette delle scale. Sullo sfondo, la campagna tra Bisceglie e Trani verso il mare Adriatico.
2 Pianta della copertura.
3 Veduta da nord-est.
4,5 Sezioni trasversali CC e DD.
6 Sezione longitudinale EE.
7 Particolare del solaio nervato del passaggio centrale porticato.
Pagina a fronte: dettaglio della testata est e del fronte concavo.

***1** Glimpse of the terrace roof with stair turrets. In the background, the countryside between Bisceglie and Trani towards the Adriatic.*
***2** Plan of roof.*
***3** View from north-east.*
***4,5** Cross-sections CC and DD.*
***6** Longitudinal section EE.*
***7** Detail of the ribbed slab of the central porticoed passage.*
Facing page: detail of east end wall and of the concave front.

1

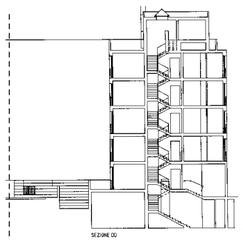


2

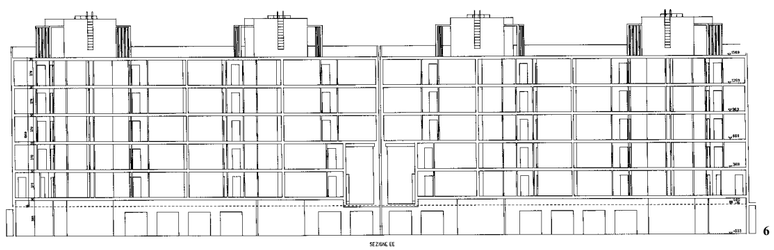
as if by a spine, this arcade develops spaciously along two levels, in homage to the principle whereby the parts, too, of a grandiose building must be grand if they are to obtain the effects of uniformity and magnificence. From the point of view of Architectural Drawing, noteworthy in the plans for this project are the devices used to retain the regularity of the rooms and, for the elevations, the pattern of joints in the white stone slabs that tidily distribute solids and apertures on the end facades.
Pausing on the paved spaces or among the pine-trees in the old garden, wisely saved from destruction, one's ear seems to catch the subdued sounds of a functioning machine for living which, in a sense, the architects have been concerned to display in the shape of a white and sunny architecture. This is southern Italy. And on the subject of machines and concealment, an association of ideas suggests the feverish activities of what are known here as 'submerged' industries – renowned in fact for being kept out of sight, here and there, in the alas sadly notorious cellars to which they are relegated by an industrial culture still not fully emancipated from the customs of a former regime, in the attempt to hide their production. By allowing, instead, a "submerged architecture" to re-emerge with exemplary transparency, the Bisceglie building is intended to be open and integrated, civilised and finally urban, heralding the return to a totally visible city.

3

4



5



6

7

Ortner & Ortner

Testi di Martin Kieren, Gerwin Zohlen

Texts by Martin Kieren, Gerwin Zohlen

Sede centrale di una banca, Potsdam, Berlino

Head offices of a bank in Potsdam, Berlin

Progetto: Laurids e Manfred Ortner
Direzione progetto: Olaf Laustroer, Martin Starmanns
Collaboratori: Martin Albers, Astrid Becker, Jutta Bühler, Thomas Emmrich, Benno Gärtner, Carlos M. Gonzales, Christina Gresser, Christian Kaldewei, Anna Koch, Roberto Martinez, Kalle Ohler, Sybille Reuter, Beatrix Schulze, Rolf Thebrath, Stephanie von Deuster
Direzione lavori: Atera GmbH
Strutture: Schüssler-Plan Ingenieurberatung
Architettura del paesaggio: Skribbe-Jansen

Project: Laurids and Manfred Ortner
Project management : Olaf Laustroer, Martin Starmanns
Collaborators: Martin Albers, Astrid Becker, Jutta Bühler, Thomas Emmrich, Benno Gärtner, Carlos M. Gonzales, Christina Gresser, Christian Kaldewei, Anna Koch, Roberto Martinez, Kalle Ohler, Sybille Reuter, Beatrix Schulze, Rolf Thebrath, Stephanie von Deuster
Works management: Atera GmbH
Structural engineering: Schüssler-Plan Ingenieurberatung
Landscape architecture: Skribbe-Jansen

Nel contesto di un tranquillo quartiere a ville si doveva creare la materialità di questa imponente e anonima cassaforte. Un volume astratto e chiuso, cui è collegato un corpo d'ingresso trasparente: accanto, alcune ville che si adeguano alla scala del costruito circostante. Non si può che definire intelligentemente lapidaria questa soluzione di rottura con la scala del contesto. Dunque era necessario presentare un elemento nuovo, un corpo estraneo, per arrivare alla sua smaterializzazione.

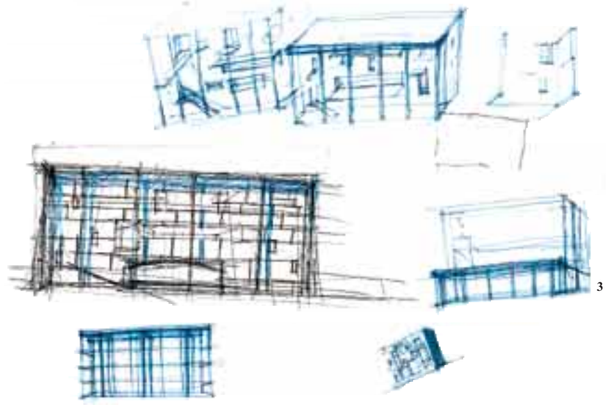
The task was to create, in the context of a low-density residential district, the materiality of a large anonymous strong-room. An abstract closed volume, with a glazed service area set in front of it. And beside it, the villas, which take their scale from the surrounding residential district. The solution, a break with the local scale, must be described as intelligently concise. After all, the task was to maintain a new something, a foreign body, in the public eye, while making it materially evanescent.

Il contesto è facile da descrivere: il complesso formato dalla Landeszentralbank e da tre ville urbane si trova all'interno di un isolato classico nella cosiddetta Berliner Vorstadt, che rappresenta il quartiere più orientale di Potsdam; la sua arteria principale, la Berliner Straße, collega Potsdam a Berlino, il cui limite territoriale dista meno di un chilometro. La Berliner Vorstadt è caratterizzata essenzialmente da ville urbane con giardini verso strada, che introducono un ritmo particolare nel contesto urbano; in qualche strada, tuttavia, alla fine del secolo scorso alcuni lotti sono stati occupati da edifici ad appartamenti. Il linguaggio architettonico delle ville così come quello delle case d'affitto, dall'altezza massima di quattro piani, è sobrio: gli aggetti di facciata sono contenuti, mentre la decorazione oscilla tra elementi stilistici classici e storicistici. Anche qui la guerra ha lasciato le sue tracce, così come la mancanza di finanziamenti e la scarsa propensione agli investimenti verificatesi durante gli anni della DDR. L'intorno urbano è improntato così a un fascino decadente e la tradizionale patina di esclusività di questo verdeggiante quartiere di ville sopravvive ancora.
Il lotto su cui sorge il nuovo complesso di Ortner & Ortner era occupato un tempo da un'azienda orticola e da altri edifici di servizio, in seguito demoliti, e confina con il terreno di pertinenza della cosiddetta villa di Kleist, ugualmente di proprietà della Landeszentralbank.
In questo edificio il contatto con il pubblico rappresenta più l'eccezione che non la regola: qui infatti viene custodito e smistato soltanto il denaro contante, che arriva e riparte tramite un servizio di autotrasporti. Il nucleo, e dunque la ragione prima della realizzazione di questa costruzione, è infatti una gigantesca camera blindata disposta su tre piani a formare il cuore nascosto e accessibile a pochi della banca, attorno al quale sono disposti gli ambienti di lavoro. L'obiettivo primo dell'incarico consisteva dunque nell'inserire un edificio di dimensioni ragguardevoli all'interno di un distinto quartiere di ville senza spezzarne la continuità del ritmo architettonico e spaziale.
Alla grande massa dell'edificio è stata anteposta verso la strada una sorta di 'vetrina', le cui superfici lucide, grazie agli effetti di specchiatura, mitigano visivamente il profilo gigantesco del volume principale. Il corpo vetrato che precede la banca ospita gli elementi funzionali (le scale, due pozzi per gli ascensori, rampe e passerelle) che vengono, per così dire, messi in scena oggettivamente senza essere caricati di forza drammatica. Questa grande hall, che rappresenta una sorta di prolungamento coperto del piazzale antistante, funge in parte da filtro, e in parte da palcoscenico per i progettisti. Questa zona diventa pubblica in senso doppio: in quanto scatola di vetro collegata da un rapporto visuale allo spazio libero e in quanto volume architettonico privo di riferimenti tipologici.
Si tratta di spazi – la hall, la piazza, l'ingresso, la zona funzionale – singolarmente neutrali e sobri, che valorizzano ancora una volta i pochi elementi funzionali, presentati in maniera oggettiva e caratterizzati dai "colori del denaro".
I fronti laterali e quello posteriore hanno invece un carattere ambivalente: il rivestimento in pietra naturale è costitui-

1

1 Veduta aerea dell'intervento (foto di Reinhard Görner). Il nuovo complesso, costituito dall'edificio della Landeszentralbank e da tre ville urbane, si inserisce in un quartiere residenziale ai confini tra Potsdam e Berlino.
2 Il fronte principale della banca (foto di Stefan Müller). Al volume in muratura viene anteposto un corpo in vetro a specchio, che prosegue lo spazio pubblico della piazzetta antistante e funge da filtro tra l'istituto bancario e il pubblico.
3 Studi volumetrici di progetto.

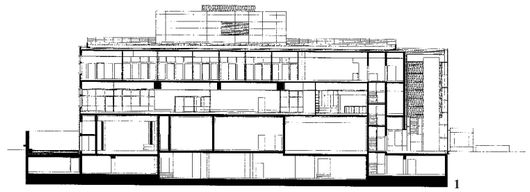
***1** Bird's-eye view of the operation (photo by Reinhard Görner). The new complex, comprising the Landeszentralbank and three urban villas, is located in a residential district between Potsdam and Berlin.*
***2** The main front of the bank (photo by Stefan Müller). In front of the walled volume stands a mirror-glass block which continues the public space formed by the small square and acts as a filter between the bank and the public.*
***3** Volumetric project studies.*



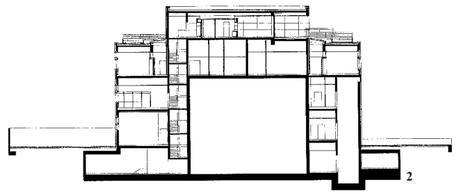
3

2

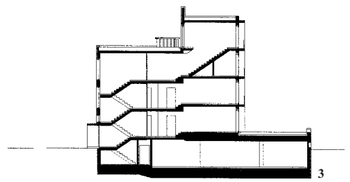
Domus 801 Febbraio *February* '98



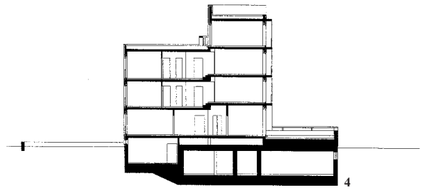
1



2



3



4

5

to da lastre di granito sfalsate irregolarmente, splendenti di riflessi rosso bruni, in parte marezzate e in parte lucidate. Questa irregolarità viene proseguita nelle forature della facciata, rappresentate da finestre di differente formato; in questo modo la distribuzione su più livelli e le proporzioni del volume centrale vengono cancellate, ogni ritmo viene annullato e qualsiasi leggibilità di un ordine tettonico impedita. Così le facciate acquistano una sembianza di texture e allo stesso tempo di superficie compatta.

Le ville urbane giocano invece con la tipologia predominante nel quartiere. Si tratta di cubi ben proporzionati, dalla finestratura regolare, disposti in successione ritmica secondo un ordine ben calcolato. Il tracciato di questi volumi è preciso e rigoroso, razionale e perfino giocoso, pragmatico ma non privo di raffinatezza: le superfici infatti sono forate da finestre a telaio fisso, alle quali fa tuttavia da contrappunto la sottolineatura decisa e ben visibile delle linee orizzontali, incise nell'intonaco. Il colore e il trattamento di questi edifici si discostano invece dal contesto. Un basamento terrazzato a un solo piano, che collega le tre ville suggerendo l'idea di un edificio unico, si annuncia dalla strada come una struttura indipendente: questo elemento conserva alle ville un carattere di permeabilità, adattando alla contemporaneità il tipo della *villa con giardino*.

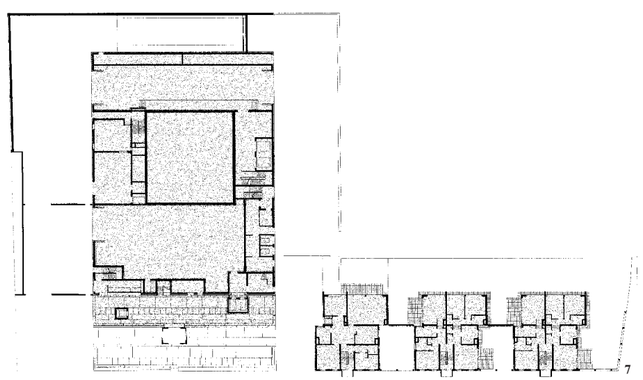
Il tracciato modulare che caratterizza i fronti su strada viene invece evitato all'interno, sia nella distribuzione in pianta che nel prospetto del fronte "di abitazione", rivolto al giardino e completamente vetrato.

In tutti gli edifici predominano una visione teatrale e un linguaggio architettonico in un certo senso rigoroso dal punto di vista dell'immagine, ma anche adeguato allo scopo. Infatti l'architettura del complesso è innovativa senza essere invadente e i motivi decorativi sono riconoscibili e moderni per quanto finalizzati all'integrazione nel contesto, mentre le regole urbanistiche e architettoniche che disciplinano i singoli edifici sono sempre rispettate: e questo senza ammiccamenti all'antico, senza scivolamenti nel Biedermeier e senza ricorrere ai coefficienti di bellezza prestabiliti che caratterizzano tutti gli edifici contemporanei del vicinato traducendosi in apparati scenici postmoderni. *(Martin Kieren)*

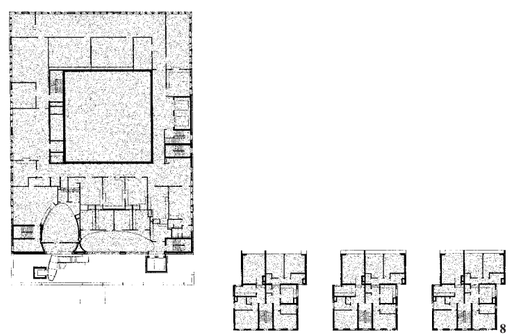
6

The context is easy to describe. *The ensemble of buildings, consisting of the Landeszentralbank and three urban villas, is situated within a classical quadrangle of streets in what is known as the Berliner Vorstadt. This is Potsdam's easternmost suburb; its main street, the Berliner Straße, connects Potsdam with Berlin, whose city limits are less than a kilometre away. The Berliner Vorstadt is chiefly characterized by large detached houses. With their front gardens and generous spacing, they develop a rhythm of their own within the urban setting. Towards the end of the 19th century, however, some plots on a few streets were already having apartment blocks erected on them. The architectural language of the villas, along with the at most four-storeyed apartment blocks, is restful; the facade reliefs are discreet, while ornamentation alternates between classical and revivalist stylistic elements. The War left its mark here as elsewhere, as did the lack of money and unwillingness to invest during the communist period.*

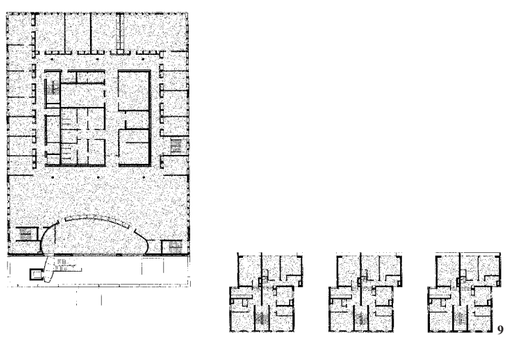
The character of the neighbourhood is thus marked by a somewhat run-down charm. The former – and returning – exclusiveness of the leafiness villa quarter can be discerned in the individuality of its houses. The plot on which the new ensemble of buildings by architects Ortner & Ortner has been built was formerly occupied by a tree nursery and ancillary buildings. These have been removed. It bor-



7



8



9

1, 2 Sezioni longitudinale e trasversale della banca.
3, 4 Sezioni trasversali delle case di abitazione.
5 Scorcio del fronte su strada delle tre ville urbane (foto di Ella Raidel). Queste si richiamano con discrezione alla tipologia delle case circostanti e si presentano come volumi regolari uniti da un basamento terrazzato comune.
6 Il fronte laterale della banca (foto di Reinhard Görner). La particolare texture è ottenuta tramite un rivestimento in lastre di granito in parte lucidate e in parte marezzate, disposte in corsi irregolari.
7-9 Piante del piano terra, del primo e del secondo piano dell'intero complesso. Il nucleo dell'edificio bancario è costituito dalla sala quadrata a tripla altezza della camera blindata, attorno alla quale sono distribuiti i diversi uffici.

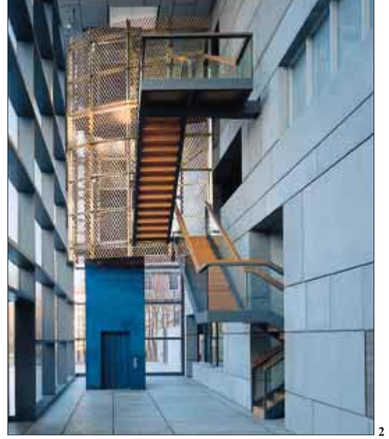
1, 2 *Longitudinal and cross-sections of the bank.*
3, 4 *Cross-sections of the houses.*
5 *Perspective view of the street front of the three urban villas (photo by Ella Raidel). These discreetly echo the style of the surrounding houses and present themselves as regular volumes joined by a common terraced base.*
6 *The side of the bank (photo by Reinhard Görner). The particular texture is achieved by means of a granite slab facing which is partly polished and partly marbled and laid in irregular courses.*
7-9 *Ground, first and second floor plans of the whole complex. The nucleus of the bank building is formed by the square and triple-height hall of the safe, around which are distributed the different offices.*

Domus 801 Febbraio *February* '98

1

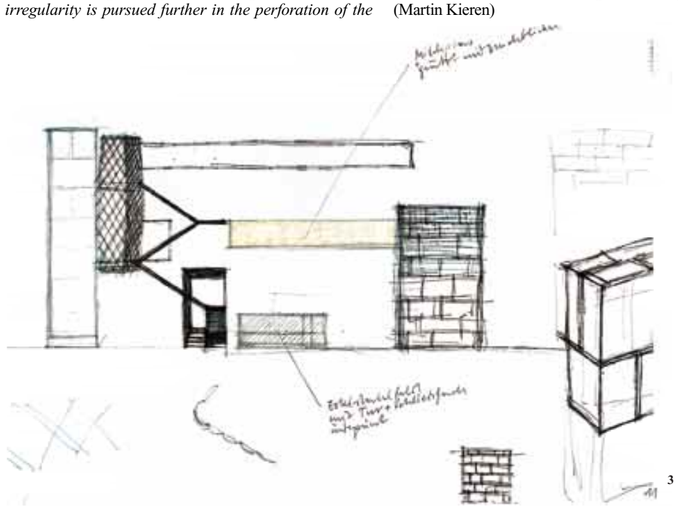
1 La grande hall per il pubblico al secondo piano si configura come uno spazio unico definito dalla curvatura del bancone continuo (foto di Stefan Müller).
2 Particolare dell'area d'ingresso tra la parete in vetro e quella in muratura (foto di Stefan Müller). In questo spazio sono raccolti i blocchi dei collegamenti verticali. La maglia metallica sullo sfondo racchiude il volume ellittico che distribuisce l'arrivo ai vari piani delle scale e dell'ascensore.
3 Schizzi di studio relativi al corpo scala e al disegno della muratura.

***1** The spacious public hall on the second floor is configured as a single space defined by the curve of the continuous counter (photo by Stefan Müller).*
***2** Detail of the entry area between the glazed and the brick walls (photo by Stefan Müller). Gathered into this space are the vertical communication units. The metal grid in the background encloses the elliptical volume distributing the stair and lift landings on the various floor levels.*
***3** Studies sketch for the stair well and masonry design.*

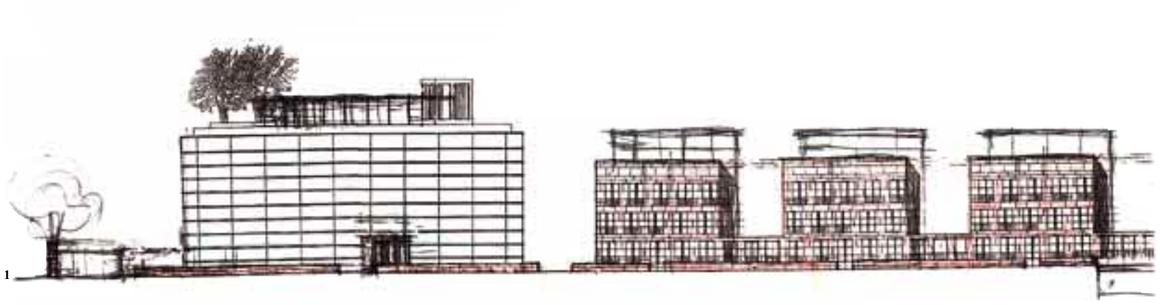


2

ders on another plot, also owned by the bank, occupied by a building known as the Kleist Villa.
Business with the general public is the exception rather than the rule. The bank building is mostly used for storing and distributing cash, which is delivered and taken away by security vans. The central item, and the reason for the building of the complex, is thus a gigantic strongroom. It has three storeys and forms the concealed nucleus of the bank building, which is inaccessible to all but a few. Around it are the office rooms. The first task, then, consisted in placing a building of quite considerable dimensions in this classy residential district, without destroying the even rhythm and the structure of the neighbourhood.
In front of the large building towards the street a kind of 'cabinet' has been erected. Through their reflective effect, its glass surfaces produce a visual toning-down of the large-scale silhouette which is predefined solely by its volume. This glass-house in front of the bank accommodates elements (staircase, two elevator shafts, ramps, walkways) out of which a deliberate feature is made, though they never act as over-dramatized components of the building.
This lofty hall, which in a sense forms the visual extension of the forecourt, serves on the one hand as a 'sluice', and on the other as a stage-like terrain for the architects. It is 'open' in a twofold sense: as a glass case with a visual relationship to the exterior, and as an architectural space incapable of typological classification. This space – the hall, the forecourt, the entrance, the service area – is neutral and clean in a curious way, which benefits those service elements of which less of a feature is made, namely those which reflect the "colour of the money".
By contrast, the other facades, to the sides and rear, convey an ambivalent character. The natural-stone cladding consists of reddish-brown shimmering granite slabs, some polished, some roughened, placed in irregular courses. This irregularity is pursued further in the perforation of the facade by window openings of various sizes, so that the number of storeys and also the dimensions of the volume are visually blurred; any rhythm is disturbed, any legibility in relation to a tectonic order is precluded. The facades thus have a textile, yet solid, effect; sometimes porous and sometimes hermetic.
The urban villas by contrast go along with the contextual archetype. They are generously-proportioned cubes; monotactically fenestrated dwellings, placed one after the other in the rhythm of a well-measured order. The sweep of the line they follow is precise and austere, rational and yet playful too, pragmatic and yet not without sophistication. While the surfaces are pierced with upright windows, these are balanced by powerful, easily visible horizontal lines drawn in the rendering. Their colour and their placing remove them from the standard picture. A single-storeyed terrace plinth, which links the three to the idea of the identical, is hinted at on the street side as a structure, as an interrupted wall. This preserves the visual permeability and provides a contemporary modified interpretation of the villa-in-a-garden *theme.*
The modular scheme of the street facades is avoided on the inside: at the level of the ground-plan organization, and in the aspect of the 'living' side facing the garden with its open glazed facade.
All in all the prevailing idea is one of staging an ensemble; the architectural language is visually somewhat harsh, but yet appropriate. The architectural image of the complex is new, but not pushy. The motifs are limpid and modern in the sense of complementing the context. The planning and architectural rules which give order to the individual elements have been kept – without condescension to the old, with no concessions to Biedermeier styles and without the twee factor in the form of postmodern clichés which can be discerned in other new buildings in the neighbourhood.
(Martin Kieren)



3



1

Edifici programmatici: le Banche centrali regionali di Berlino e Brandeburgo a Potsdam, di Ortner & Ortner, e di Sassonia e Turingia a Lipsia, di Hans Kollhoff

Questi due edifici, così simili e così diversi, impongono un raffronto: Ortner & Ortner costruiscono la Banca regionale di Berlino e Brandeburgo a Potsdam, al centro di un quartiere ottocentesco di ville e case d'abitazione, mentre Hans Kollhoff ha realizzato nel 1996 la Banca di Sassonia e Turingia all'interno dello spoglio recinto della vecchia fiera di Lipsia.

Le due opere hanno in comune l'obiettivo primario di provvedere a una sede per due "banche madri", che raccolgono e redistribuiscono il denaro inviato dalle filiali dislocate sul territorio; per questo sono progettate in modo da garantire la massima discrezione. Un aristocratico riserbo le caratterizza, dato che è meglio non parlare di denaro quando se ne possiede molto. È naturale dunque che il pubblico non sia ammesso di buon grado in questi edifici: viene meno così ogni necessità di creare zone destinate a foyer e sportelli a ridosso dell'entrata.

Le soluzioni architettoniche che rispondono a due incarichi così simili non potrebbero essere invece più eterogenee. Ortner & Ortner a Potsdam fanno della camera blindata il tema del loro edificio, rivestendo il forziere, che resta visibile e percepibile, e provvedendolo di un grazioso 'copricapo': la mensa interna, infatti, è disposta sul tetto, circondata da un giardino. Il pensiero va subito a Le Corbusier, senza che si colgano tuttavia dei riferimenti evidenti.

I progettisti ritagliano nella rigida volumetria cubica i pochi ambienti destinati al pubblico e al personale, configurandoli come bolle o palloni. Colori caramellati ricordano questa funzione. L'affaccio su strada viene garantito invece da un atrio vetrato anteposto all'edificio, una sorta di vetrina nella quale sono incorporati elementi plastici che fungono da scale e da ascensori e una gabbia dorata che avvolge le piattaforme delle risalite.

Il corpo di vetro non possiede naturalmente alcun carattere di trasparenza; trovandosi di fonte alla parete in cemento a vista della camera blindata, questa zona funge da filtro di luce e da vetrina, e la sua forma artificiale personifica, per così dire, il mecenatismo della banca. Contemporaneamente, tuttavia, essa riflette sulla superficie esterna le facciate classicizzanti delle ville circostanti, replicando la decorazione a ornato nella fredda durezza del vetro. Michel Foucault ha definito una volta lo specchio come un esempio classico di eterotopia, di un altrove che si manifesta nella nostra vita quotidiana: questa annotazione viene in mente quando si osserva il patrimonio residenziale e ornamentale di fine secolo sfilare a ridosso della trama irreale della vetrata di Ortner & Ortner.

Nella scelta del tipo i due progettisti hanno cercato di rispettare le caratteristiche del contesto, anche se nell'edificio principale si nota la preoccupazione di dare un rivestimento appropriato alla camera blindata che ospita il prezioso denaro. Così essi utilizzano il linguaggio dell'architettura per dichiarare la loro inconfondibile appartenenza ai tardi anni Novanta.

2

3

1 Studio delle facciate. Sulla copertura della banca è ricavata la mensa per gli impiegati circondata da un giardino.
2 Il fronte interno delle ville, affacciato sul giardino e completamente vetrato (Jörg Hempel Photodesign).
3 Veduta frontale della banca (foto di Stefan Müller). Il cubo rosso sulla facciata individua l'entrata.
4 Dettaglio del parallelepipedo in legno che racchiude un gruppo ascensori all'interno della 'vetrina' della banca (foto di Wilmar Koenig).

***1** Study of facades. Situated on the roof of the bank is the staff canteen, surrounded by a garden.*
***2** The inner front of the villas facing the garden is entirely glazed (Jörg Hempel Photodesign).*
***3** Front view of the bank (photo by Stefan Müller). The red cube aligned with the facade identifies the entrance.*
***4** Detail of the wooden parallelepiped enclosing a set of lifts inside the "bank-window" (photo by Wilmar Koenig).*

L'approccio di Kollhoff a Lipsia è differente. Va osservato in primo luogo che l'architetto non ha realizzato in questo caso l'intero edificio a partire dalle fondazioni, ma ha trasformato una costruzione a ossatura d'acciaio risalente agli anni Ottanta. Questa è stata senza dubbio la sua segreta fortuna, perché il vecchio edificio dei tempi della DDR presentava in alcuni punti altezze di soletta di quasi cinque metri la cui realizzazione sarebbe oggi antieconomica. Tuttavia se privato del cosiddetto "granito bancario" di facciata, dal colore morbido – un paramento di lastre di granito striato dello spessore di tre centimetri, giuntate a secco – l'edificio potrebbe passare per la sede di un'azienda qualsiasi, se non addirittura per una casa d'abitazione. Quest'opera infatti non lascia trasparire l'epoca in cui è stata realizzata. E davvero in nessun punto sarebbe possibile ritrovare lo stile degli anni Novanta del XX secolo se non si conoscesse il programma politico-culturale della "Nuova convenzione", per il cui riconoscimento Kollhoff è impegnato da tempo in prima persona e che rappresenta una specialità tedesca degli anni seguenti alla caduta del muro di Berlino. La banca di Lipsia, che ne è il vero e proprio manifesto, aspira a una tranquilla ripetibilità, a una presenza eterna di belle forme.

Del tutto consapevolmente Kollhoff cita l'ottocentesca Accademia di architettura di Schinkel, che traspare nel corpo di fabbrica di Lipsia come un ologramma. In maniera programmatica l'architetto utilizza un pesante apparato formale classicistico per creare un impianto di facciata regolare e davvero magistrale, che richiama con le sue nuance delicate l'ordine canonico formato da base, fusto e capitello. Osservando questo manufatto architettonico nobilitato dalla storia dell'arte ci si chiede da dove provenga quella sorta di patina di inutilità e di vanità che brilla sulla superficie dell'edificio, quasi un'aura carica, per così dire, di politica e di nostalgia per l'antico. Tanto la qualità della realizzazione e dell'esecuzione è alta, quanto l'edificio manca di quella serenità classicistica che dalla torbida profondità del tempo sa estrarre un fondo di 'giocosità', scherzando con le condizioni reali.

Qual è dunque il bilancio di questo paragone? Entrambi gli edifici sono estranei al loro contesto; a Potsdam la cassaforte blindata, a Lipsia lo scrigno classicistico. Eppure non vorrei rinunciare davvero a nessuno dei due.

(Gerwin Zohlen)

Programme buildings: the Landeszentralbanken (Regional Central Banks) of Berlin and Brandenburg in Potsdam by Ortner & Ortner and of Thuringia and Saxony in Leipzig by Hans Kollhoff

***So similar and yet so different** that a comparison forces itself upon one: Ortner & Ortner have built the Berlin and Brandenburg Landeszentralbank in the middle of a late 19th-century residential area consisting largely of spacious detached houses, while 1996 Hans Kollhoff placed the Thuringia and Saxony Landeszentralbank in the middle of the almost bare site formerly occupied by the old Leipzig Trade Fair.*

The basic remit of the two buildings is the same, namely to provide accommodation for two of Germany's regional central banks. These "mother banks" collect cash from

4

1

2

3

1 Scorcio notturno della banca di Ortner & Ortner (foto di Florian Profitlich).
2 Veduta prospettica della Banca centrale regionale di Sassonia e Turingia a Lipsia (foto di Ivan Nemec). Si tratta di un edificio degli anni Ottanta ristrutturato nel 1996 su progetto di Hans Kollhoff (vedi *Domus* 785). Il rivestimento in granito, la partitura regolare delle facciate e l'impianto planimetrico suggeriscono l'accostamento agli edifici classicisti.
3 La corte coperta illuminata dal lucernario della banca di Lipsia (foto Ivan Nemec). Il pavimento è opera di Joseph Kosuth che ha ripreso un testo del *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing alternandolo a date e nomi significativi per la storia di Lipsia.

their 'daughters' in their respective regions, or else distribute it to them; thus extreme discretion is required. Lofty reticence is their watchword; cash – if you have it – is better not talked about in public. Only if you don't. By consequence, the public are in the nature of things not particularly welcome. As a result, there is no obligation to provide space for foyers or halls lined with tellers' desks.
But it is difficult to think of two more different buildings fulfilling the same function. In Potsdam, Ortner & Ortner made the vault the theme of their design. They provided the visible and palpable strong-box with an outer garment and crowned it with a beautiful piece of headgear, namely a canteen surrounded by a roof garden. Up here, you can even dream of Le Corbusier without obvious debts being apparent. The few areas accessible to the staff and the public Ortner & Ortner slapped on to the hard cubic structure like bubbles or balloons. This functional delicacy was colour-coded in sweetmeat hues. As a tribute to passers-by, they put up a glass hall in front, a cabinet in which they placed the sculptural elements for stairs and lifts, a gilded cage enclosing the elevator lobbies for visitors.
This glass hall does not of course convey any sense of transparency; how could it, standing as it does before the concrete wall of the vault. Its function is that of an atmospheric buffer zone and shop window, in which artificial formations, in other words the bank's arts sponsorship so to speak, are put on show. At the same time, however, it reflects on the outside the classical facades of the villas opposite, duplicating their ornamentation in cool glazed hardness. Michel Foucault once called the mirror the exemplar of a heterotope, a somewhere-else that appears in everyday surroundings. This observation occurs to one when one sees the residential and ornamental stock of the turn of the century spookily hovering in the imaginary web of the Ortners' glass case.
Ortner & Ortner took pains to design a building which did justice to its surroundings. You can certainly see the pains they took in the main building to hide the strong box for the cash. And yet they have employed architectural means which unmistakably display their late-nineties' date.
Not so Kollhoff in Leipzig. Let us concede at the outset that he did not build the bank anew from the foundations up, but re-used an existing steel skeleton dating from the nineteen-eighties. It was his silent stroke of good fortune that the old building, a relic of communist days, happened to have rooms in some cases five meters high, for which no one now would pay. But were it not for the, as it were, flannel-coloured banker's granite on the facade – roughened granite slabs three centimetres thick – put in place with great skill, the building might pass as any old institution, maybe even a housing block. It blurs in itself the age from which it emerges. The nineteen-nineties cannot actually be detected anywhere, unless one happens to have heard of the cultural-policy programme of a "New Convention" of which Kollhoff is an ardent advocate. It is a post-unification German speciality. And the Leipzig bank building is so to speak its manifesto. It says: I want serene replicability, 'beautiful' eternity.
Kollhoff quotes Schinkel's 19th century Architectural Academy quite consciously here. It appears in Leipzig as a hologram of the structure. Very programmatically, Kollhoff also uses the heavy classical formal apparatus of a facade structure that goes by the book and is truly the work of an old master. In its fine gradations and nuances it exemplifies the canonical order of pedestal, shaft and capital. Admiringly, one stands before this example of architectural craftwork, and wonders where the aura of vanity, of in-vain-ness, comes from. It engulfs the whole building, like a halo of politics and yearning for the old. However high the quality of the structure and the work, it lacks the classical serenity which as times grow dark still reveals the remains of the giocoso, the playing with the conditions.
And when we draw up the balance-sheet of the comparison? Both buildings are alien in their surroundings: in Potsdam we have a strong-box, in Leipzig a classical shrine. And I wouldn't like to be without either.
(Gerwin Zohlen)

1 *Nocturnal view of the bank by Ortner & Ortner (photo by Florian Profitlich).*
2 *Perspective view of the central regional bank of Saxony and Thuringen in Leipzig (photo by Ivan Nemec). It is a 1980s building that was refurbished in 1996 from a project by Hans Kollhoff (see* Domus *785). The granite facing, the regular pattern of the facades and the surface layout suggest a link with the classicist buildings.*
3 *The covered court lit by the skylight of the bank at Leipzig (photo Ivan Nemec). The floor is the work of Joseph Kosuth who based it on a text from Gotthold Ephraim Lessing's* Laokoon, *alternated with dates and names of significance to the history of Leipzig.*

Retrospettiva di Alvar Aalto: sei punti focali per il prossimo millennio

"Le strutture che erano strumenti di creazione di una nuova architettura ci sono state strappate e sono state trasformate in decorazione commerciale fine a sé stessa, priva di valori interiori. Un tempo il principale nemico della buona architettura era il tradizionalismo mal costruito e senza vita. Oggi il suo nemico peggiore è il travisamento decorativo superficiale degli strumenti acquisiti nel corso del processo di rottura... Il contrasto tra il senso profondo della responsabilità sociale e gli 'effetti decorativi' di superficie è forse il più antico e certamente il più tipico tema del dibattito architettonico. Non si pensi che io, rifiutando il decorativismo, intenda sminuire la bellezza. L'architettura deve possedere fascino; è un fattore di bellezza nella società. Ma la vera bellezza non è una concezione formale che si possa insegnare, è il risultato dell'armonizzazione di più fattori intrinseci, non ultimo quello sociale". **Alvar Aalto, 1936**[1]

Testo di ***Text by*** **Kenneth Frampton**

Aalto in retrospect: six foci for the next millennium

"The structures which were means to create a new architecture have been wrested from us and turned into commercialized decorative ends in themselves with non inner value. There was a time when a misconstrued, lifeless traditionalism was the chief enemy of good architecture. Today its worst enemy is the superficial decorative misuse of the means acquired during the breakthrough… The contrast between deep social responsibility and decorative 'surface effects' is perhaps oldest and certainly the most topical issue in the debate on architecture. Please do not think that I wish to disparage beauty in rejecting decorativeness. Architecture must have charm; it is a factor of beauty in society. But real beauty is not a conception of form which can be taught, it is the result of harmony between several intrinsic factors, not least the social". Alvar Aalto, 1936[1]

La mostra allestita in occasione del centenario della nascita di Alvar Aalto al Museum of Modern Art di New York offre l'occasione di valutare l'eredità di questo pioniere della tarda modernità, la cui opera elude la maggior parte dei tentativi di classificazione stilistica o ideologica. Se la misura di un architetto sta in definitiva nella portata generale del suo influsso, allora il nostro compito è di identificarne le metafore o i comportamenti che ancora possono rivestire importanza per il futuro che si va delineando.

Biomorfismo

L'aspetto forse più caratteristico del primo periodo dell'opera di Aalto fu l'interpretazione del funzionalismo mediata attraverso considerazioni di ordine ergonomico e psicosociale. Ho in mente, in particolare, i suoi primi edifici: la sede del *Turun Sanomat* (1929), il sanatorio di Paimio (1933) e la biblioteca di Viipuri, nella realizzazione del 1935. Mentre il biomorfismo di Paimio è già implicito nella pianta espansa, che si inflette secondo l'orientamento, l'edificio del giornale e la biblioteca si distinguono dal funzionalismo riduttivo dell'epoca in ragione dell'ampio uso dell'illuminazione zenitale. In contrapposizione con le coperture piane della Nuova Oggettività, le coperture di Aalto erano sempre forate da lucernari conici, un particolare che sarebbe divenuto il segno distintivo del suo stile inimitabile. Analogamente biomorfe erano le colonne di cemento del *Turun Sanomat* e del sanatorio di Paimio, in cui sostegni cilindrici sormontati da strutture fungiformi e basamenti ovoidali si assottigliavano e si profilavano nella sezione secondo i carichi da sostenere. Paimio era sottoposto a ogni passo alla modificazione di particolari biomorfici, dalla forma planare ondulata del chiosco delle informazioni vetrato, all'ingresso, agli spigoli arrotondati dei gradini della scala principale; dal corrimano di legno verniciato di nero, oscillante da un lato all'altro della colonna di cemento che sostiene la scala, ai pannelli di protezione inclinati dei lavamani nelle stanze dei degenti. Le preoccupazioni ergonomiche di Aalto sono evidenti soprattutto nell'interesse coltivato durante tutta la vita per l'adeguata modulazione della luce, della temperatura e del suono. L'attenzione per l'acustica non risaltava chiaramente solo nel progetto dei lavamani di Paimio, ma anche nel riflettore acustico di legno sospeso al soffitto della sala delle conferenze della biblioteca. Metodi analoghi avrebbe applicato al progetto delle lampade, schermando, contrariamente alle abitudini, la lampadina nuda e poi riducendo l'abbagliamento residuo, ottenendo illuminazione diretta e indiretta dalla stessa lampada.

Produzione

Nonostante le sue riserve nei riguardi degli aspetti riduttivi della Nuova Oggettività, Aalto lavorava nel rispetto dei vincoli della produzione artigianale e di quella industriale. Quest'ultima è certamente il *modus operandi* determinante per il progetto residenziale di Tapani del 1929, in gran parte realizzato tramite componenti cavi di cemento prefabbricati. La contemporanea necessità di definire nuove forme di finestre d'acciaio e legno a doppio vetro condusse Aalto alla messa a punto di particolari standardizzati suscettibili poi di essere applicati ad altre opere. Questi particolari successivamente si estesero a un'intera gamma di componenti che comprendeva mobili, lampade, ferramenta e caratteri tipografici. È significativo, per la predilezione di Aalto nei riguardi di un certo tipo di funzionalismo umanizzato, che egli abbia esposto questi particolari standardizzati al secondo congresso CIAM, tenutosi a Bruxelles nel 1930.
Con il suo ingresso nel campo del progetto dei mobili in laminato e compensato – avvenuto nel 1929, in collaborazione con il produttore di mobili Otto Korhonen – Aalto si dedicò al progetto di Produktformen, nel senso che Max Bill dava all'espressione. Progettò con Korhonen una sedia impilabile interamente di legno e poi, nel 1930, un semplice guscio di compensato montato su un telaio di tubi d'acciaio piegati. Poco dopo Aalto abbandonò completamente il tubo d'acciaio cromato, perché l'acciaio era troppo freddo e il cromo troppo brillante. La classica sedia di Aalto in compensato curvato, retta da supporti di laminato curvato che servivano anche da braccioli, nacque nel 1931-32 con la sedia Paimio. In seguito Aalto avrebbe riproposto questa tecnica del laminato in un pezzo dopo l'altro, costituendo così il catalogo della società Artek, fondata da Mairea Gullichsen nel 1936. Nel 1933 Aalto sviluppò la gamba di legno laminato "piegata a ginocchio", che si sarebbe dimostrata essenziale per la creazione dello sgabello impilabile a tre gambe, del quale, a partire dalla metà degli anni Trenta, si sono venduti milioni di esemplari. Il critico Gustav Strengell, amico personale di Aalto, riconobbe l'importanza di questa invenzione in occasione della sua visita all'esposizione Finmar dei mobili di Aalto allestita nel 1933 presso i grandi magazzini Fortnum and Mason di Londra. Lungi dall'essere semplicemente una gamba di sedia, va considerata, secondo Strengell, alla stregua di un elemento tettonico, paragonabile alla colonna classica.
Nel corso del decennio seguente Aalto sviluppò la gamma destinata alla Artek includendovi vetri, paraventi e una vasta scelta di lampade.
In Scandinavia e altrove questo repertorio è stato accolto dalla borghesia emergente come un punto di riferimento del moderno. La preoccupazione di Aalto per il benessere psicosociale della persona gli permise di realizzare un ambiente al tempo stesso comodo ed economico. I suoi risultati in questo campo andavano nella direzione della cultura dello stato sociale scandinavo. Siamo di fronte a un moderno 'progetto non finito', nel senso che Habermas dà all'espressione, in cui, più che rivoluzionare la vita in nome dell'arte, l'obiettivo principale era fornire alla vita quotidiana uno scenario adeguato. "L'abitazione è conservatrice, l'opera d'arte è rivoluzionaria", scriveva Adolf Loos nel 1910; e Aalto, come Loos ma a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, fu capace di inglobare entrambe le dimensioni in un'unica opera.

Montaggio

Con la residenza privata di Aalto, costruita a Munkkiniemi nel 1936, compare nell'architettura del Ventesimo secolo un metodo produttivo a-razionale, che si potrebbe caratterizzare meglio che mai con il termine 'montaggio'. Nel caso di Aalto questo metodo pare avere due origini differenti: da un lato la tecnica del montaggio come si manifestava nel cinema sovietico; dall'altro "montaggio" in senso più tettonico, nel senso di un frammento di struttura letteralmente sovrapposto a un altro, a generare una forma eterotopica stratificata. L'uso del termine 'eterotopia' viene dal saggio su Aalto di Demetri Porphyrios del 1982, *Sources of Modern Eclecticism*, in cui l'autore definisce 'eterotopia' la condizione in cui la congruenza è ottenuta "attraverso l'adiacenza: là dove i bordi si toccano, i margini si mescolano, l'estremo limite dell'uno segna l'inizio dell'altro, allo snodo tra due realtà compare un'unità instabile".[2]
Con il suo basamento di pietre irregolari, le parti laterali verticali di legno, i mattoni dipinti, le pareti a intonaco, le finestre di legno e i corrimano dei balconi di legno a finitura grezza, la casa di Munkkiniemi di Aalto costituiva un insieme che Strengell definì "la nuova fattoria di Niemala", alludendo con queste parole a un noto museo dell'architettura vernacolare finlandese. Il linguaggio vernacolare della Carelia, reinterpretato, entrava così nella corrente della tradizione finnica moderna. Questa cultura rurale precedente l'alfabetizzazione, organicamente collegata alla struttura sintattica della lingua e alla saga del Kalevala, sarebbe stata coscientemente integrata nella cultura costruttiva del Ventesimo secolo attraverso il metodo del montaggio. La casa di Aalto del 1936 conduce al tour de force di Villa Mairea (1939), collegato a sua volta con i due padiglioni espositivi progettati da Aalto per Parigi e per New York nel 1937 e nel 1939.
È abbastanza curioso che nell'opera di Aalto di questo periodo emergano elementi tettonici apparentemente estranei al vernacolo rurale, in particolare la struttura a fasci di bambù del portico del Padiglione finlandese del 1937 e le colonne di acciaio verniciato di nero di Villa Mairea, che paiono in qualche modo debitrici verso l'architettura residenziale giapponese.
Si vede quindi come la strategia del montaggio permettesse ad Aalto di realizzare la sintesi di episodi tettonici nettamente diversi in un'unica opera, passando dal funzionalismo 'bianco' dell'ala della camera da letto di Villa Mairea al rivestimento verticale di legno dello studio padronale. Tutto ci spinge a credere che questa strategia eterotopica si dimostrerà di incommensurabile valore nel nostro procedere verso un futuro sempre più frammentato.

Tipologia

Leonardo Mosso fu tra i primi critici a insistere sull'importanza della dimensione tipologica dell'architettura di Aalto, benché le sue tipologie assumano invariabilmente un carattere abbastanza generico. Nella Villa Mairea erano evidenti due di queste tipologie, l'atrium e la Stadtkrone: la prima implicita nella pianta della corte, la seconda latente nella tipologia a culmine, a 'coronamento' dello studio.
Il paradigma della Stadtkrone, ispirato coscientemente o meno al saggio di Bruno Taut *Die Stadtkrone* del 1919, compare compiutamente per la prima volta nell'opera di Aalto nel municipio di Säynätsalo, del 1949. La Stadtkrone, in questo caso, comprende la massa muraria a falda unica dell'aula consiliare che spicca con evidenza sia come corpo di fabbrica principale sia come elemento di coronamento del minuscolo centro civico, che purtroppo non venne realizzato secondo il progetto di Aalto. Una volta formulata, questa tipologia comparirà più volte nelle opere architettoniche postbelliche di Aalto, soprattutto nei municipi progettati per Seinäjoki (1958-65) e Alajärvi (1966-69) e in sedi istituzionali di maggiori proporzioni come il centro culturale di Wolfsburg (1958-63) e l'auditorium Finlandia di Helsinki (1962-71). Tracce della stessa propensione alla Stadtkrone sono evidenti nell'Istituto nazionale per le pensioni (1948-56) e nell'edificio principale del Politecnico di Otaniemi (1949-66). Nel primo caso l'elemento

di coronamento assumeva la forma della guglia di una scala isolata, mentre nel secondo era costituito dalla forma teatrale dell'aula magna. La tipologia della Stadtkrone appare di particolare importanza per il futuro sviluppo delle megalopoli, poiché, come testimonia l'auditorium Finlandia, incarna la potenzialità di un utilizzo come megaforma, cioè come forma in grado di produrre identità topografica nell'assenza di definizione spaziale della megalopoli universale. L'atrium, d'altra parte, non ha mai trovato applicazioni più topologicamente casuali dell'edificio ad appartamenti Hansaviertel di Aalto, costruito a Berlino per la mostra Interbau del 1957. Alto otto piani e costituito da 78 appartamenti, l'edificio era in realtà la sovrapposizione di una serie di abitazioni a un solo piano a corte centrale. Il valore umano di questa soluzione derivava principalmente dall'unità residenziale base, brillantemente organizzata intorno a un atrio centrale, che comprendeva un soggiorno e un terrazzo interno. I locali necessari, come la camera da letto, il bagno e la cucina, fiancheggiano i tre lati interni di questo spazio, ma questi elementi sono accostati in modo tale da garantire dimensioni adeguate a ogni ambiente, comprese le generose proporzioni dell'ingresso, solitamente molto striminzito nell'edilizia residenziale a basso costo. Analoga generosità si ottiene nel disimpegno dell'ascensore su ogni piano, che secondo le tipiche modalità di Aalto riceve luce e ventilazione naturali. Economica, ergonomica e simbolicamente adeguata, possiamo ritenerla un'opera esemplare nel suo genere. Certamente, nel dopoguerra europeo, nessun altro edificio residenziale ad appartamenti a basso costo arrivava a soddisfare con tanta precisione le esigenze borghesi, implicitamente moderne, di questa tipologia, ed è curioso che negli anni seguenti essa non abbia trovato imitazioni più dirette in qualità di paradigma. Nulla è più sintomatico dell'umanesimo di Aalto, sotto questo aspetto, dei terrazzi esterni di questi appartamenti, che oltre a garantire riparo e privacy, sono adeguatamente proporzionati per l'uso cui sono destinati.

Tettonica

L'abbandono da parte di Aalto del montaggio leggero in legno a favore della muratura monolitica pesante, iniziato con le fabbriche di Sunila e di Anjala progettate e realizzate negli anni '30, diviene una caratteristica decisiva dei suoi edifici pubblici con la realizzazione del pensionato studentesco Baker al MIT, a Cambridge, nel Massachusetts (1949).
"Un mattone o meno di un mattone", l'ironica risposta di Aalto a chi lo interrogava sulle dimensioni modulari della sua opera, testimonia il suo interesse per la muratura strutturale di mattoni alla fine degli anni '40. Tuttavia è l'opera industriale di Aalto che dà per prima pieno campo alla sua sensibilità tettonica, in particolare nelle travature di legno laminato del magazzino della vetreria Ahlstrom di Karhula e nel palazzo dello sport di Otaniemi, entrambi risalenti ai primi anni '50. Mentre il magazzino combinava nella copertura lucernari e lastre ondulate di cemento-amianto ottenendo una copertura dal profilo dinamico in sezione e in alzato, l'impiego da parte di Aalto, nel Palazzo dello sport, di travature non allineate, dalla luce progressivamente crescente e decrescente, aveva un influsso diretto sul ritmo della massa dell'edificio, così come una copertura a luce variabile sostenuta da cavi definiva il profilo montagnoso dello stadio della Vogelweidplatz, progettato per Vienna nel 1953. Aalto concepì questo "profilo alpino" in modo che nel punto più basso si confondesse con le case circostanti e nel punto più alto costituisse una versione della Stadtkrone. Contemporaneamente era convinto che questo ampio soffitto convesso fosse propizio a un "buon contatto psicologico tra la folla e gli avvenimenti che si svolgono nello stadio o sul palcoscenico".[3]
La *poiesis* della forma tettonica è evidente in scala minuscola nel municipio di Säynätsalo, dove due travature a ventaglio, che evocano le travature monumentali delle aule di dibattito medievali, sostengono i travetti e il soffitto di assi della sala consiliare. Se si osserva la documentazione fotografica particolareggiata di questo edificio (si veda il libro del 1954 di Eduard e Claudia Neuenschwander, *Alvar Aalto and Finnish Architecture*), si nota che l'intera esperienza è fatta di giustapposizioni microtettoniche, travatura contrapposta a pavimentazione e pavimentazione contrapposta a muratura, oppure piastrelle contrapposte a granito e granito contrapposto a terreno erboso; e non da ultimo un tetto di rame dalle giunte in risalto contrapposto a un pergolato di legno sopra la soglia principale che divide l'aula consiliare dalla biblioteca. Queste ultime situazioni servono, a livelli diversi, a delimitare l'estensione dell'atrio erboso, di cui l'architetto ha scritto: "Ho usato la corte chiusa come elemento principale perché in qualche misterioso modo essa porta in primo piano l'istinto sociale. Negli edifici statali e nei municipi la corte ha conservato il suo significato primitivo fin dai tempi dell'antica Creta e di Roma, attraverso il Medioevo e il Rinascimento. Gli edifici a corte centrale hanno inoltre i corridoi più brevi in rapporto alla superficie degli ambienti. I corridoi centrali o i passaggi oscuri non dovrebbero mai essere usati negli edifici amministrativi".[4] La tettonica resta un aspetto fecondo dell'eredità di Aalto poiché, al di là del materiale e della tecnica, costituisce la poetica fondamentale della forma costruita. Non è questo il luogo per discutere del valore dell'epidermide in contrapposizione alla struttura, il che nel caso di Aalto è fonte di qualche perplessità, in quanto nelle sue opere postbelliche la muratura di mattoni è al tempo stesso struttura ed epidermide. Basti dire che nell'opera di Aalto la dimensione tettonica trionfa e cade. Assume molteplici aspetti, in casi differenti e in differenti periodi della sua opera, cela e svela continuamente, trapassando dialetticamente dal celare dell'epidermide all'esporre della struttura, e viceversa.

Ecotopia

Benché gli edifici industriali di Aalto della prima metà del secolo siano tipici di un'epoca in cui l'inquinamento delle fabbriche non veniva interpretato come una specie di nemesi, egli tuttavia cercò sempre di rendere più umano il trattamento dell'ambiente integrando con attenzione fabbriche e abitazioni nel paesaggio circostante. Come ci dice Göran Schildt, nel progetto di Sunila Aalto cercò di dare a ogni operaio dello stabilimento la vista del mare e dei boschi circostanti.
Al di là delle iniziative di pianificazione su vasta scala di Harry Gullichsen (soprattutto il piano regionale di Kokemaënjoki del 1940, in cui Aalto fu direttamente coinvolto), le concessioni territoriali finlandesi del 1945 all'Unione Sovietica impegnarono Aalto in un esercizio di pianificazione dal potenziale ecologico anche maggiore: in particolare il suo piano regionale per Imatra, che prevedeva l'incorporazione di tre villaggi preesistenti in una nuova "città-bosco". Con questa espressione Aalto intendeva qualcosa di completamente diverso dal modello anglosassone della "città giardino", con le sue fasce verdi e le sue città satellite; paradigma che produsse risultati tanto mediocri nella Gran Bretagna postbellica. Aalto, a quanto pare, si rese conto (circa vent'anni prima che Jean Gottmann, in geografia, coniasse il termine 'megalopoli') che certe forme di urbanizzazione regionale senza soluzione di continuità sarebbero state il risultato inevitabile della dissoluzione della città tradizionale e che bisognava quindi abbandonare il modello della città contrapposta alla periferia in favore di una continuità regionale integrata dove città e campagna si intrecciassero inestricabilmente con reciproco beneficio.
L'intricato aspetto biomorfico dei piani urbanistici di Aalto per le aree di Kaukopaa e Tainionkoski, a Imatra, (si veda Neuenschwander, *op. cit.*, pp. 136 e 138) illustra le caratteristiche di un'urbanistica regionale relativamente semplice da concepire nella distesa di foreste spopolate della Finlandia di cinquant'anni fa. C'è qui l'affermazione implicita, mai resa esplicita, che questo nuovo tessuto urbano vada strettamente intrecciato con la natura, in sezione come in pianta, cosicché non sia più possibile distinguere tra i due.
Proprio questa visione 'ambientalista', insieme con la predilezione di Aalto per la frammentazione eterotopica, gli consentì di prendere le distanze da ogni forma di positivismo e dalla sotterranea alleanza di quest'ultimo con il consumismo (Porphyrios), poiché la 'razionalità' della massima produttività presuppone l'eguale e contraria irrazionalità del massimo consumo.
E mentre la rapacità del tardo capitalismo, il quale "crede di non aver più bisogno di pensare, e in realtà non è più capace di pensare", per citare Guy Debord, pare portarci sempre più lontano da qualunque efficace politica ecologica degna di questo nome, resta tuttavia la speranza che tutti gli oggetti mal utilizzati, mal collegati, semiabbandonati del nostro tempo saranno un giorno redenti a opera di una trionfante natura fatta dalla mano dell'uomo: la città-bosco come strumento di equilibrio omeostatico nel senso più pieno del termine.

[1] Intervista di Alvar Aalto al giornale svedese *Pagens Nyheter*. Cfr. Göran Schildt, *Alvar Aalto: The Decisive Years*, Rizzoli International, New York 1988, pp. 202-203.

[2] Demetri Porphyrios, *Sources of Modern Eclecticism*, Academy, London 1982, p.3.

[3] Göran Schildt, *Alvar Aalto, the Complete Catalogue of Architecture, Art and Design*, Rizzoli International, New York 1994, pp. 75-76.

[4] Göran Schildt, *op. cit.*, p. 139.

The Alvar Aalto Centennial exhibition at the Museum of Modern Art, New York, affords an occasion on which to evaluate the legacy of this late modern pioneer whose work eludes most attempts at stylistic or ideological classification. If the measure of an architect ultimately resides in the generic character of his influence, then our task is to identify those tropes or modes of beholding that may still be of relevance to the emerging future.

Biomorphism

Perhaps the most distinguishing initial aspect of Aalto's carreer was his mediation of functionalism through ergonomic and psycho-social considerations. One thinks, in particular, of his early buildings; the Turun Sanomat *(1929), the Paimio Sanatorium (1933) and the Viipuri Library, as realized in 1935. While the biomorphism of Paimio is already implied in its spread-eagled plan, inflected in response to orientation, the newspaper building and the library may be distinguished from reductive functionalism of the period by their extensive use of zenithal lighting. As opposed to the flat roofs of the Neue Sachlichkeit, Aalto's roofs were invariably pierced by conical skylights, by features that were soon to become the touchstone of his inimitable style. Equally biomorphic were the concrete columns of the* Turun Sanomat *and the Paimio Sanatorium, wherein mushroomcapped cylindrical supports and ovoid piers were tapered and profiled in section according to the loads they carried. Paimio was modified by biomorphic details at every turn, from the undulating plan-form of the glazed information booth at the entry to the rounded nosings of the main stair, from the black lacquered timber hand-rail that oscillated from side to side of the concrete spine supporting the stair to the inclined splash-backs of the wash-hand basins in the patient's rooms. Aalto's ergonomic pre-occupations are particularly evident in his life-long concern for the appropriate modulation of light, heat and sound. This last was not only evident in the design of the Paimio wash-hand basins, but also in the acoustic timber reflector that was suspended beneath the ceiling of the library lecture hall. He would apply comparable methods to the design of light fittings, going out of his way to screen the naked light bulb and further to reduce residual glare by providing for direct and indirect lighting from the same fitting.*

Production

Despite his reservations about the reductive aspects of the Neue Sachlichkeit, Aalto operated within the constraints of both craft and industrial production. This last is surely the modus operandi *that determines his Tapani Apartments of 1929, largely constructed out of hollow, prefrabricated concret components. The contemporary need to devise new forms of double-glazed, timber and steel windows led Aalto into the preparation of standard office details that could then be applied to other jobs. These details eventually extended to a whole range of components including furniture, light-fittings, hardware and typography. It is indicative of Aalto's commitment to some form of humanized functionalism that he would exhibit these standard details at the second CIAM meeting, held in Brussels in 1930.*
With his entry into the design of laminated/plywood furniture in 1929 in collaboration with the furniture maker Otto Korhonen, Aalto turned to the design of Produktformen in the Max Bill sense of the term. He designed a stackable all-wooden chair with Korhonen and then, in 1930, a simple plywood shell mounted on a bent tubular steel frame. Not long after, Aalto abandoned chromium-plated steel-tubing altogether on the grounds that steel was too cold and chromium too bright. Aalto's canonical bent plywood chair supported by bent laminated supports that also served as arm rests, came with his Paimio chair of 1931-32. Thereafter he would ring the changes on this laminated technique in one piece after another, thereby building up the repertoire of the Artek furniture company that was founded by Mairea Gullichsen in 1936. In 1933, Aalto developed his laminated, "bent-knee" leg that would prove essential to the creation of the three-legged stackable stool, of which a million or so have been sold since the mid-thirties. Aalto's friend, the critic Gustav Strengell, recognized the importance of this invention when he visited the Finnmar exhibition of Aalto's furniture staged at Fortnum and Mason's in London in 1933. Far from merely being the leg of a stool, Strengell saw it as a new tectonic element, comparable to the classical column. Over the next decade, Aalto expanded his Artek range to include glassware, screens and wide selection of light fittings.
In Scandinavia and elsewhere, this repertoire seems to have been received by an emerging middle-class who regarded it as both normative and modern. Aalto's concern for the psycho-social well-being of the subject enabled him to produce an environment that was both comfortable and economic. His achievements in this regard were conducive to the culture of the Scandinavian welfare state. This was the unfinished Habermasian modern project, in which the primary mandate was to provide a convenient background for everyday life rather than to subvert the lifeworld in the name of art. "The house is conservative and the work of art is revolutionary" wrote Adolf Loos in 1910 and Aalto, like Loos, but unlike most of his peers, was able to incorporate both dimensions within a single work.

Montage

With Aalto's own house built in Munkkiniemi in 1936, an a-rational productive procedure was introduced into twentieth century architecture, one which may be best characterized by the term montage. In Aalto's case, this procedure seems to have had two different origins, on the one hand, the technique of montage as this was manifest in Soviet film, on the other, montage in a more tectonic sense whereby one piece of fabric is quite literally mounted on top of another to yield a layered heterotopic form. This use of the term heterotopia derives from Demetri Porphyrios's study of Aalto, his Sources of Modern Eclecticism *of 1982, wherein he defined heterotopia as a condition in which cohesion is achieved "through adjacency, where edges touch, where the fringes intermingle, where the extremities of the one denote the beginning of the other, there is the hinge between two things and an unstable unity appears".*[2]
With its rubble stone undercroft, vertical timber siding, painted brickwork, plastered walls, timber windows and roughly dressed timber balcony rails, Aalto's Munkkiniemi House comprised an assembly that Strengell characterized as the new Niemala Farm, referring, in so doing, to an existing museum of Finnish vernacular building. In this way, the Karelian vernacular, reinterpreted, entered the mainstream of the Finnish modern tradition. This pre-literate agrarian culture, organically linked to the syntactical structure of the language and to the saga of the Kalevala, was to be consciously integrated into twentieth century building culture through the process of montage. Aalto's house of 1936 led to the tour the force of the Villa Mairea (1939) which in its turn was linked to the two exhibition pavilions that he designed for Paris and New York in 1937 and 1939. Curiously enough, certain tectonic elements emerge in Aalto's work at this time that seem to lie outside the Finnish agrarian vernacular, in particular of the bound bamboo structure of the portico of the 1937 Finnish Pavilion and the black, lacquered steel columns of the Villa Mairea, both of which owe something to Japanese domestic architecture. Thus one can see how the strategy of montage enabled Aalto to synthetize distinctly different tectonic episodes within a single work, as he passed from the white functionalism of the bedroom wing of the Villa Mairea to the vertical timber revetment of the owner's studio. We have every reason to believe that a similar heterotopic strategy will prove to be invaluable as we turn towards our increasingly fragmented future.

Type-Form

Leonardo Mosso was one of the first critics to acknowledge the typological aspect of Aalto's architecture, even though Aalto's type-forms invariably assumed a rather generic character. Two of these forms, the atrium and the city crown were evident in the Villa Mairea, the former being implied by the courtyard plan, while the latter was latent in the culminating, 'crowning' form of the studio.
The paradigm of the "city crown" drawn consciously or otherwise from Bruno Taut's Die Stadtkrone *of 1919, first fully emerges in Aalto's work in his Säynätsalo City Hall of 1949. The city crown in this instance comprises the mono-pitched, brick-mass of the council chamber which clearly stands out both as a head-building and as the crowning element of the diminutive city center which unfortunately was not realized according to Aalto's design. Once formulated, this type-form will occur repeatedly in his post-war architecture, above all in the city halls that he designed for Seinäjoki (1958-65) and Alajärvi (1966-69) and in such larger cultural institutions as the Wolfsburg Cultural Center (1958-63), and the Finlandia Concert Hall, Helsinki (1962-71). Vestiges of a similar crowning impulse are evident in the National Pensions Institute (1948-56) and in the foundation building of the Otaniemi Technical Institute (1949-66). In the first instance, the crowning element assumed the form of a chimney-stair shaft whereas, in the second, it was the theatrical form of the main auditorium.*
The type-form of the "city crown" seems to be of particular relevance to future megalopolitan development for as the Finlandia Concert Hall testifies, it embodies a potential to serve as a megaform, that is to say as a form capable of bestowing a topographic identity on the space-endlessness of the universal megalopolis.
The atrium, on the other hand, has perhaps never been more fortuitously applied in a typological sense than in Aalto's Hansaviertel apartments built in Berlin for the 1957 Interbau Exhibition. Rising to eight floors and consisting of 78 apartments, this building was in effect a stacked, cluster of single-story courtyard houses.
The humanity of this solution derived primarily from a standard dwelling unit that was brilliantly organized about a central atrium, comprising a living room and an inset terrace. While the necessary bedrooms, bathroom and kitchen flank the three internal sides of this space, these elements are juxtaposed in such a way as to afford appropriate dimensions for each room including a generously proportioned entry foyer which is usually estremely meager in low-cost housing. A similar largesse obtains in the elevator lobbies on each floor that in typical Aalto fashion are naturally lit and ventilated. Economic, ergonomic and symbolically appropriate we may well find this to be an exemplary work of its kind. Certainly no other post-war, low-cost housing block on the European scene comes anywhere near to meeting the implicitly modern, middle-class brief of this type-form and it is remarkable that it has not been more directly imitated as a paradigm in the intervening years. Nothing is more symptomatic of Aalto's humanism in this regard than the external terraces of these apartments which aside from affording privacy and shelter, are also appropriately proportioned in respect of their use.

Tectonic

Aalto's move out of light-weight timber montage into heavy-weight monolithic brickwork beginning with the Sumila and Anjala mills designed and realized in the '30s, first becomes a decisive feature in his civic work with the realization of MIT's Baker Dorm, in Cambridge, Mass., in 1949. His ironic response, "one brick or less" (when questioned as to the modularity of his work) testifies to his commitment to load-bearing brickwork in the late '40s. However, it is Aalto's industrial work that first affords full scope to his tectonic sensibility, notably in the laminated timber trusswork of the Ahlstrom glass warehouse at Karhula and in the Otaniemi Sports Hall both dating from the early 1950s. Where the warehouse combined monitor roof lights with corrugated asbestos sheeting to produce a dynamic roof profile in section and elevation, Aalto's staggered use of trusses with progressively widening and shortening spans in the sports hall had a direct impact on the rhythmic mass of the building in much the same way as a cable-supported roof of varying span, determined the mountainous profile of his Vogelweidplatz sports arena designed for Vienna in 1953. Aalto saw this "alpine profile" as blending at its lowest point with the surrounding houses, while constituting, at its highest point, a version of the city crown. At the same time, he was convinced that this vast convex ceiling was conducive to "good psychological contact between the crowd and the events in the arena or on stage".[3]
The poesis *of tectonic form is evident at a diminutive scale in his Säynätslo City Hall where two fan-shaped timber trusses, evocative of the honorific trusses of medieval moot halls, carry the individual purlins and the boarded ceiling of the council chamber. When one looks at the detailed photographic documentation of this building (see Eduard and Claudia Neuenschwander's book,* Alvar Aalto and Finnish Architecture *of 1954), one sees how the entire experience is made up of microtectonic juxtapositions, such as trusswork versus flooring and flooring versus brickwork or tiling versus granite and granite versus greensward, last but not least, a copper roof with upstand seams versus a timber pergola over the main threshold between the council chamber and the library. These last features serve, at different levels, to delimit the extent of the graas-covered atrium, of which he wrote: "I used the enclosed courtyard as the principal motif because in some mysterious way it emphasizes the social instinct. In government buildings and town halls, the courtyard has preserved its primal significance from the days of ancient Crete and Rome through the Middle Ages and the Renaissance. Buildings with central courtyards also have the shortest corridors in relation to room area. Central corridors or dark passageways should not be used in administrative buildings".*[4]
The tectonic remains a fertile aspect of Aalto's legacy in that, irrespective of material and technique, it constitutes the fundamental poetic of building form. This is not the place to debate the relative status of skin versus structure which in Aalto's case is somewhat perplexing since in his post-war work the brickwork is, at once, both structure and skin. Suffice to say that in Aalto's work, the tectonic dimension rises and falls. It assumes many guises, at different instances in different periods of his work and remains throughout as revealing as it is concealing, passing dialectically, as it were, from the concealment of the skin to the exposure of the structure and vice versa.

Ecotopia

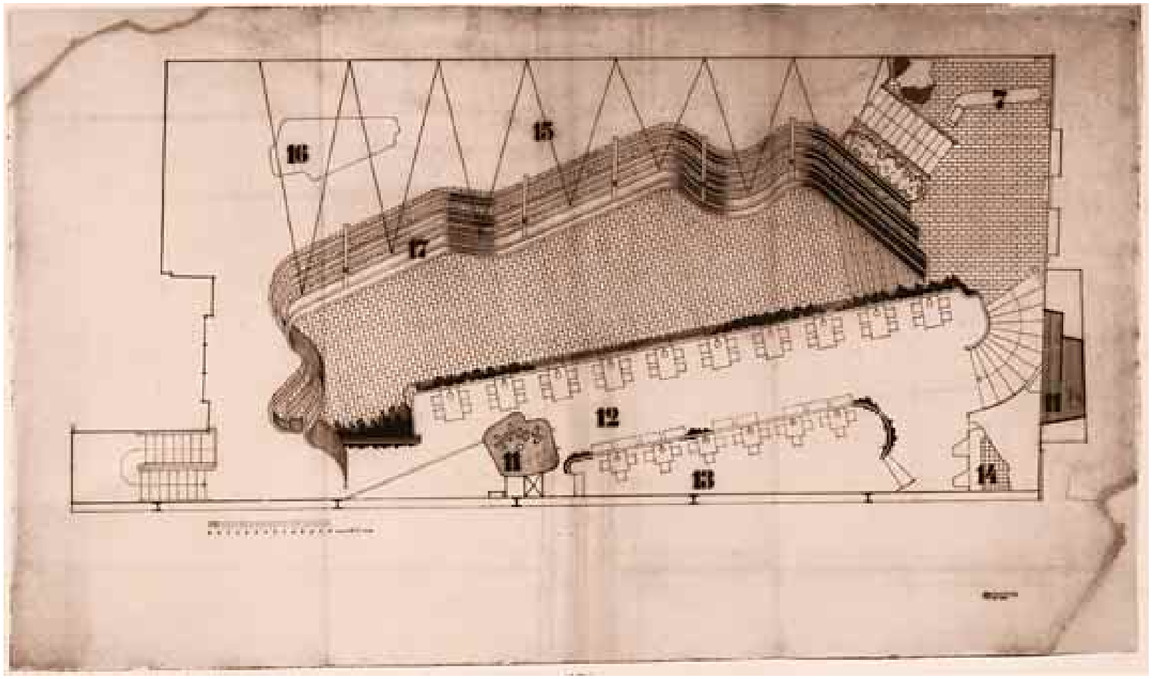
While Aalto's mill buildings of the first half of this century are typical of an epoch in which industrial pollution was hardly recognized as any kind of nemesis, he nonetheless always tried to humanize the working of environment by carefully integrating both plant and housing into the surrounding landscape. As Göran Schildt informs us, in the planning of Sunila he tried to give every factory worker a view of the sea and surrounding forests.
Aside from Harry Gullichsen's large scale planning initiatives (above all, his Kokemaënjoki regional plan of 1940 in which Aalto was directly involved), Finland's territorial concessions to the Soviet Union in 1945 involved Aalto in a planning exercise of even greater ecological potential, namely, his regional plan for Imatra that entailed incorporating three pre-existing villages into a new "forest town". By this term, Aalto intended something quite different from the Anglo-Saxon garden city model with its greenbelts and satellite towns; the paradigm that yielded such mediocre results in post-war Britain. Aalto seems to have realized (some twenty years before the geographer Jean Gottmann coined the term 'megalopolis') that some form or continuous urbanized region would be the inevitable result of the dissolution of the traditional city and that one should therefore relinquish the city versus suburban model in favor of integrated regional continuities where city and country are inextricably woven together to their mutual benefit. The intricate biomorphic character of Aalto's plans for the Kaukopaa and Tainionkoski areas of Imatra (see Neuenschwander, op. cit., *pp. 136 and 138) exemplify the character of a regional urbanism rendered relatively easy to imagine in the underpopulated forest expanse of Finland of half-a-century ago. There is the implication here, never made explicit, that this new urban fabric is to be closely intermeshed with nature in section as well as plan so that it would no longer be possible to distinguish between the two.*
It is just this 'green' vision, combined with Aalto's affinity for heterotopic fragmentation, that enabled him to distance himself from all forms of positivism and from the latter's hidden alliance with consumerism (Porphyrios) in as much as the 'rationality' of maximized production presupposes the equal but opposed irrationality of maximized consumption. And while the rapaciousness of late capitalism, that "believes that it no longer needs to think, and, indeed can no longer think", to quote Guy Debord, seems to take us ever further from any kind of effective ecological policy worthy of the name, the hope still remains that all the ill-considered, ill-related, half-abandoned objects of our time will one day be redeemed through an overriding man-made nature; the forest town as a means of homeostatic balance in the fullest sense of the term.

[1] *Alvar Aalto in an interview in the Swedish newspaper* Pagens Nyheter. *See Göran Schildt,* Alvar Aalto: The Decisive Years, *Rizzoli, New York 1986, pp. 202-203.*

[2] *Demetri Porphyrios,* Sources of Modern Eclecticism, *Academy Editions, London 1982, p. 3.*

[3] *Göran Schildt,* Alavar Aalto, the Complete Catalogue of Architecture, Art and Design, *Rizzoli, New York 1994, pp. 75-76.*

[4] *Göran Schildt,* op. cit., *p. 139.*

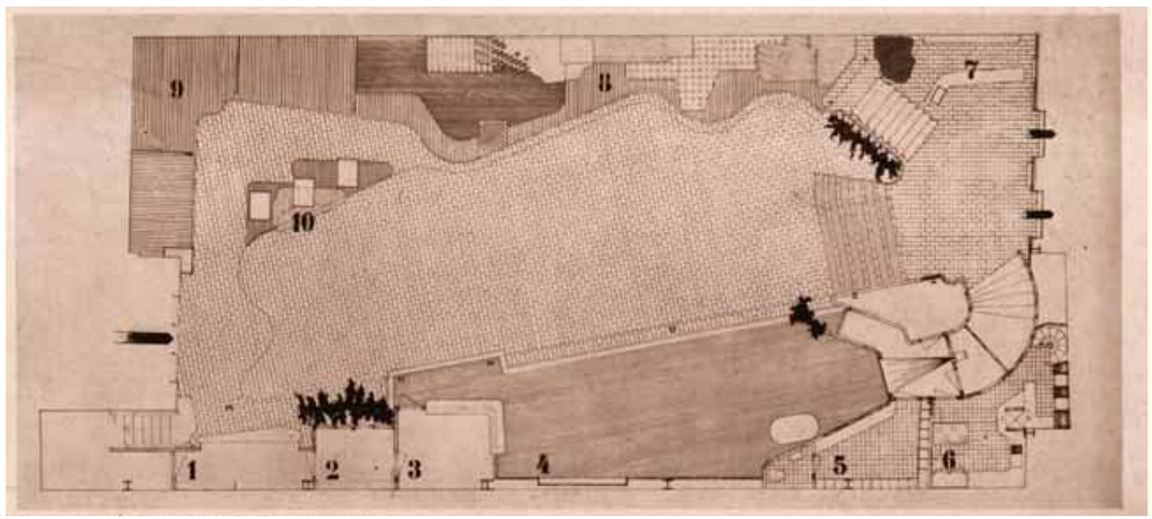


1

Padiglione finlandese all'Esposizione universale di New York, 1938-39
The Finnish pavilion at the New York World Expo, 1938-39

1 Pianta a livello dell'ingresso (da *Alvar Aalto*, a cura di Karl Fleig, Editions Girsberger, Zurigo 1963).
2 Pianta del primo piano con il ristorante ricavato sulla galleria (Alvar Aalto Foundation, Helsinki). Pagina a fronte: veduta prospettica della parete ondulata dall'uscita (foto di Ezra Stoller/Esto). Il fronte ad andamento curvilineo, alto 16 metri, si sviluppava per tutta la lunghezza del padiglione ed era suddiviso in tre fasce che riportavano immagini simboliche della Finlandia. Al di sotto, con disposizione libera, una mostra dei prodotti tipici.

***1** Entry level plan (from* Alvar Aalto*, edited by Karl Fleig, Editions Girsberger, Zurich 1963).*
***2** First floor plan with the restaurant installed in the gallery (Alvar Aalto Foundation, Helsinki). Facing page: perspective view of the undulating wall from the exit (photo by Ezra Stoller/Esto). The 16-metre high curvilinear front ran the whole length of the pavilion and was divided into three fascias carrying symbolic images of Finland. Below, in a free arrangement, was an exhibition of typical products.*



2

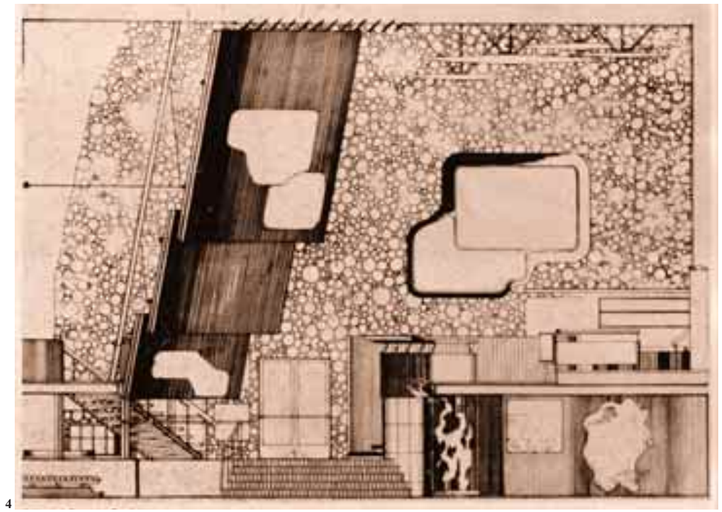
1

2

1,2 Prospetti delle fasce intermedia e inferiore della parete ondulata con riferimenti alla popolazione e al lavoro (Alvar Aalto Foundation, Helsinki).
3 Particolare della balaustra del ristorante (da *Alvar Aalto*, op. cit.).
4 Sezione (da *Alvar Aalto*, op. cit.).
5 Panoramica generale (foto di Ezra Stoller/Esto). I pannelli, grazie alla loro forma e inclinazione, potevano essere fruiti dal pubblico anche da lontano e, soprattutto, da diversi punti di vista. Allo stesso tempo l'incrocio tra linee compositive orizzontali e verticali consentiva una lettura contemporanea dei vari aspetti presentati. Inoltre la flessuosità del disegno della parete ingrandiva lo spazio relativamente piccolo del padiglione.

1,2 *Elevations of the intermediate and lower fascias of the undulating wall with references to the population and to work (Alvar Aalto Foundation, Helsinki).*
3 *Detail of the restaurant banisters) (from* Alvar Aalto*, op. cit.).*
4 *Section (from* Alvar Aalto*, op.cit.).*
5 *General view (photo by Ezra Stoller/Esto). The panels, thanks to their form and inclination, could be appreciated by the public even from a distance and, most of all, from different viewing points. At the same time the crossing between horizontal and vertical lines of composition allowed a contemporary reading of the various aspects presented. Further, the flexuosity of the wall design enlarged the relatively small space of the pavilion.*

3



4

5

In questa pagina: prospettiva verso l'uscita (Alvar Aalto Foundation, Helsinki)

On this page: perspective towards the exit (Alvar Aalto Foundation, Helsinki).

1 Prospetto della fascia superiore della parete ondulata con le immagini relative al Paese, alle sue costruzioni e alla natura (Alvar Aalto Foundation, Helsinki).
2-4 Particolari dello spazio situato sotto il fronte curvo di legno con la presentazione dei prodotti finlandesi (da *Alvar Aalto*, op. cit.). Gli oggetti, estremamente eterogeni, erano concentrati uno accanto all'altro, come in un bazar, secondo un appunto dello stesso Aalto, ma in modo armonioso. L'intento era quello di comunicare con immediatezza un'idea della vita lavorativa in Finlandia.

***1** Elevation of the upper fascia of the undulating wall with images of the country, its constructions and nature (Alvar Aalto Foundation, Helsinki).*
***2-4** Details of the space situated under the curved wooden front and presentation of Finnish products (from Alvar Aalto, op.cit.). The very mixed objects were concentrated closely together, as in a bazaar, in accordance with a note by Aalto himself, but harmoniously. The intention was to convey an immediate idea of working life in Finland.*

3

2

4

Pagina a fronte: l'area di servizio del padiglione che comprendeva l'ufficio informazioni, la galleria con il ristorante e la cabina per proiezioni (foto di Ezra Stoller/Esto). Il padiglione si articolava secondo uno schema asimmetrico: da un lato la parete d'impatto puramente visivo, dall'altro una struttura percorribile su due livelli.

Facing page: the service area of the pavilion, which included the information office, the gallery with restaurant, and the projection booth (photo by Ezra Stoller/Esto). The pavilion described an asymmetrical pattern: with the purely visual impact wall on one side, and on the other a practicable, two-level structure.

materialità *materiality*

A cura di *Edited by* Francesca Picchi
Fotografie di *Photographs by* Alberto Ferrero

La mostra "Mutant Material in Contemporary Design", con cui il MoMA ha messo in discussione le tradizionali convenzioni sui materiali e la definizione stessa della materia come "supporto primario e passivo di qualità sensibili", ha portato al centro l'attrazione moderna per il volto mutante di ciò che ci circonda. Se i materiali contemporanei si distinguono per il fatto di sviluppare combinazioni di qualità, l'aspirazione moderna verso il materiale mutante perfetto riconosce "il materiale dei sogni" nella "sintesi delle migliori qualità di tutti gli altri materiali compresa la mutabilità". I materiali 'tradizionali', come il vetro o le ceramiche, o quelli 'tailor-made' ('confezionati su misura') o ancora le nuove generazioni di materiali frutto di ibridazioni acquistano proprietà sempre più spettacolari. Tutte queste innovazioni offrono un'immagine di onnipotenza tecnologica che non ha seguito in una reale percezione della materia legata a un intimo vissuto. Se all'illusione del controllo assoluto della materia segue un totale estraniamento dal suo spessore percettivo, per i progettisti si apre la possibilità di mettere a fuoco nuovi tipi di emozione legati a materiali senza una storia, da costruire a poco a poco.

The exhibition of "Mutant Material in Contemporary Design", with which the MoMA questioned traditional conventions regarding materials and the actual definition of material as a "primary and passive support for sensitive qualities", focused on the modern attraction towards the changing face of our surroundings. If contemporary materials are distinguished by their development of combinations of quality, the modern aspiration to perfect mutant material recognizes "the material of dreams" in a "synthesis of the best qualities of all other materials including mutability". 'Traditional' materials like glass or ceramics, or tailor-made and new generations of materials generated by hybridization, are acquiring ever more spectacular properties. All these innovations present an image of technological omnipotence that has no sequence in a real perception of material related to inward experience. Whilst the illusion of absolute control over material is followed by a total estrangement from its perceptive substance, designers are given fresh scope for bringing into focus new types of emotion associated with materials that do not yet have a history but soon will.

Domus 801 Febbraio *February* '98

Tra liquido e solido.

Levagel®, nuovo materiale per imbottiture e applicazioni speciali

Between liquid and solid

Levagel®, a new material for upholstering and special applications

Progetto *Project*: Guido Matta e Roberto Varaschin (Studio 5/82)
Collaboratore *Collaborator*: Paola Piat
Brevetto *Patent*: Levagel® Bayer
Produttore *Manufactuer*: Selle Royal, Royal Medica; Vicenza (I)

Vista d'insieme che comprende applicazioni medicali (lastre, materassini, pedule, supporti operatori), componenti per sedute (cuscini, braccioli), elementi per postazioni telematiche (porta- tastiera, poggiagomiti), materassini per lettini antistress. Lo studio 5/82 si è occupato di sviluppare nuove applicazioni del gel in campo industriale. Le proprietà e i caratteri di questo brevetto Bayer sono state indagate dalle aziende venete Selle Royal (leader nella produzione di selle per bicicletta) e Royal Medica che hanno sviluppato la ricerca usando test e analisi biomeccaniche condotte con istituti di riabilitazione e bioingegnaria.

Overview of medical applications (plates, operating mattresses, stockings, supports), seating components (cushions, armrests), telematic station articles (keyboard units, elbow-rests), modular mattresses for antistress stretchers. Studio 5/82 concerned itself with developing new applications for gel in industry. The properties and characteristics of this Bayer patent were surveyed by the Venetian companies Selle Royal (a leader in the manufacture of bicycle saddles) and Royal Medica, which developed their research on the basis of bio-mechanical tests and analyses conducted with rehabilitation and bio-engineering institutes.

Il gel è un esempio della condizione ibrida della materia. Sospeso tra stato liquido e solido sembra raccogliere da entrambi i caratteri necessari ad adattare il proprio comportamento in base alle prestazioni cui è chiamato a rispondere. Il gel poliuretanico brevettato da Bayer presenta caratteristiche meccaniche ed elastiche che lo connotano come materia da imbottitura. Il Levagel di origine uretanica ha una buona stabilità in termini di struttura chimica, maggiore rispetto ad altri gel (di origine siliconica o copolimeri plastici). L'assenza di plastificanti elimina il pericolo di migrazioni interne, nel tempo responsabili dell'alterazione del materiale e della diminuzione delle sue caratteristiche elastiche. Lo stato ibrido non si deve quindi alla presenza di componenti che gelatinizzano i polimeri, quanto alla sua struttura chimica fatta di lunghe 'stringhe' di polimeri e di pochi punti di concatenazione. Le 'stringhe' sembrano 'fluttuare' in una sorta di magma, ossia la parte a basso peso molecolare; sono questi caratteri 'strutturali' a conferirgli una natura flessibile ed elastica. La massa gelatinosa del gel può infatti deformarsi fino a valori superiori all'800% e, grazie alla reticolazione delle sue molecole, ritornare allo stato originario una volta cessata l'azione di pressione. Rispetto alle schiume usate per imbottitura Levagel presenta una notevole capacità di assorbire e distribuire il peso, riducendo i picchi di compressione locale sul corpo (grazie alla conformazione delle stringhe le deformazioni si distribuiscono su superfici molto ampie). La bassa conducibilità termica limita il surriscaldamento nei punti in contatto con il corpo umano. Questa proprietà termica (il gel resiste a temperature comprese tra -35° e 120° C) rappresenta un indubbio vantaggio per la circolazione del sangue e per la prevenzione delle piaghe da decubito in chi è costretto a stare molte ore in posizione seduta. Inoltre, una volta scaldato o raffreddato, ritorna molto lentamente alla condizione di partenza.
Il processo di polimerizzazione avviene per reazione diretta di due componenti che, messe a contatto, solidificano; inoltre, secondo il reciproco dosaggio, il gel può assumere densità e gradi di elasticità differenti. I processi di catalizzazione avvengono a temperatura ambiente; non sono richieste sofisticate tecniche di produzione; è sufficiente un processo di stampaggio sottovuoto in cui il gel, allo stato liquido, venga colato in uno stampo termoformato o deformato sotto l'azione del vuoto (in genere il medesimo materiale che funziona da rivestimento: film poliuretanico, PVC, pelle, Lycra...). Le caratteristiche fisico-meccaniche (distribuzione delle pressioni, isolamento elettrico, bassa conducibilità termica, proprietà "shock absorber", coibenza acustica e termica, trasparenza, comportamento antisettico...) hanno trovato uno sbocco naturale in applicazioni mediche e sportive: cuscini antidecubito, materassi per lungodegenze, lettini per tavoli operatori, imbottiture per sedie a rotelle, selle da bicicletta, suole per scarpe sportive...

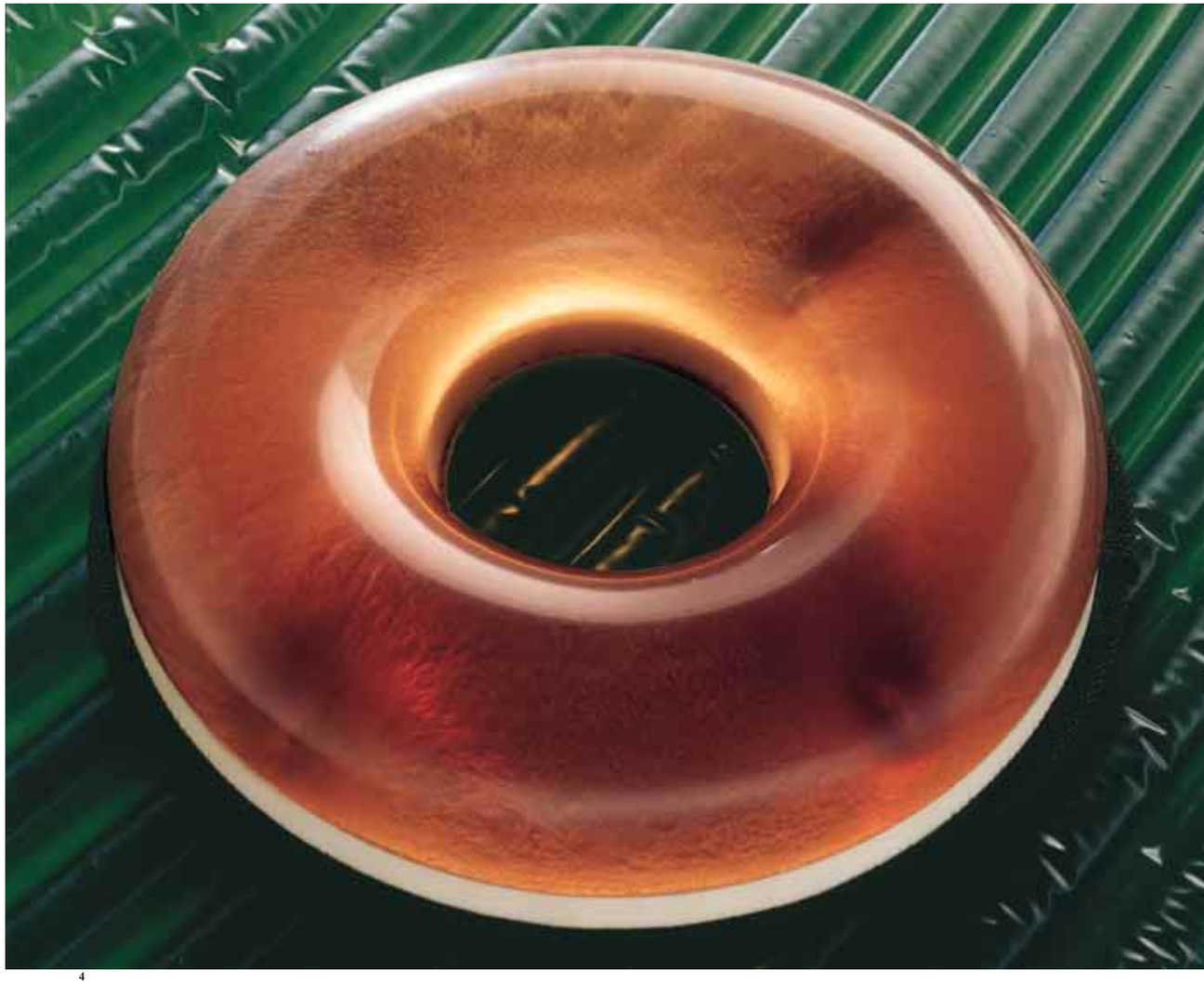
Evoluzione del comfort
L'evoluzione dell'idea di comfort come è stata analizzata da Giedion nell'*Era della meccanizzazione* appare un fatto tutto culturale e come tale influenzato da ragioni intimamente radicate e non razionalizzabili. Se in Oriente l'idea di comfort "parte dal principio che l'uomo deve essere in grado di dominare il proprio sistema muscolare", per l'uomo occidentale la comodità è star seduto "con le gambe a penzoloni". È da questa postura che deriva l'esigenza di trovare un appoggio su cui adagiarsi per trovare conforto. Così Giedion, nell'analizzare "l'elaborazione di questo appoggio, cioè della seggiola", ha saputo restituirci un prezioso atlante dell'"atteggiamento che ogni epoca ha del comfort". Il principio generale del rilassamento ha sempre segnato la preoccupazione per l'atteggiamento del corpo nello sforzo di "modellare i mobili e di renderli arrendevoli alle parti più morbide del corpo che vien considerato col massimo riguardo". L'invenzione delle molle a spirale (di cui Giedion fa risalire il brevetto alla metà del Settecento) si propone di sostituire il piumino d'oca o l'imbottitura in crine. Le molle diventano il pretesto per dilatare artificiosamente i volumi dei mobili dando forma a un'immagine ridondante del piacere del rilassamento. Nell'Ottocento, poi, l'imperativo di raggiungere una posizione comoda da seduti investe la ricerca per "cambiare continuamente di posizione" assecondando un'immagine 'elastica' del comfort. Nel ricavare i sedili mobili dalla tecnica dell'ingegneria, complicati meccanismi di movimento delle parti di seduta danno origine alla vicenda dei mobili brevettati americani; sedili ferroviari, sedie da ufficio, da barbiere, sedie a sdraio sembrano inventariare con maniacalità meccanica la capacità di assumere ogni posizione possibile. Un impatto analogo a quello che alla fine del Settecento ebbero le molle nel rivoluzionare l'immagine del comfort si ritrova nell'invenzione 'moderna' della gommapiuma (brevettata alla fine degli anni Trenta e adottata durante la guerra per proteggere i serbatoi degli apparecchi di ricognizione). Nel dopoguerra l'intuizione di accoppiare questo "nuovo materiale" con il nastro elastico spinse Marco Zanuso, sostenuto dalla Pirelli, a stabilire una nuova tipologia nel mobile imbottito.
Negli anni Sessanta l'immagine accomodante del comfort come espressione di un benessere simulato e astratto dal tempo fu messa in discussione in modo radicale; basta ricordare la sperimentazione 'informale' del Sacco di Gatti, Paolini, Teodori, imbottito di palline di polistirolo, o la poltrona gonfiabile Blow di De Pas, D'Urbino, Lomazzi.
Oggi la ricerca di materiali con prestazioni "su misura" mostra nuove immagini in cui la comodità non è misurabile in centimetri di spessore. Nel negare quelle forme abbondanti e celebrative di sapore ottocentesco vi si oppongono forme concise, ridotte al minimo, ispirate al disegno essenziale di una sella da bicicletta. L'archetipo del cuscino imbottito si declina in versioni più 'tecniche' supportato da un materiale con caratteri nuovi i cui diagrammi di funzionamento testimoniano le intrinseche proprietà fisico-meccaniche pur a spessori contenuti. Questo materiale trasparente come il vetro e flessibile come la gomma esprime un connotato tecnico, un fatto 'oggettivo' che tende a sfuggire alle nostre categorie consolidate (un sottile strato di una gelatina trasparente più comodo di un gonfio cuscino imbottito) e forse proprio per questo si avvicina alla promessa di 'funzionare' perché risponde a all'estetica del miracolo prevalente nel pensiero tecnologico contemporaneo.

Domus 801 Febbraio *February* '98

1

2

3



4

Gel is an example of the hybrid *condition of matter. Suspended between a liquid and a solid state, it seems to adopt from both the characteristics necessary to adapt its behaviour to the services expected of it. The polyurethane gel patented by Bayer has mechanical and elastic qualities that make it an ideal upholstering material. The stability of this particular gel, Levagel, of urethanic origin, is good in terms of chemical structure, and better than that of other gels (originating from silicone or plastic copolymers). The absence of plasticizers in fact eliminates the danger of internal migrations, which have in the past been responsible for the adulteration of material and for a decrease in its elastic properties. The hybrid state of this material is not therefore due to the presence of components that gelatinize the polymers, but rather, to its chemical structure, comprising long 'strings' of polymers and only a few concatenation points. The 'strings' seem to 'fluctuate' in a sort of magma, i.e. in the part having a low molecular weight. It is these 'structural' characteristics that give the material its flexible and elastic quality. The gelatinous mass of the gel can in fact be deformed up to values above 800%. It can also, thanks to the reticulation of its molecules, return to its original state once the pressure has ceased.*

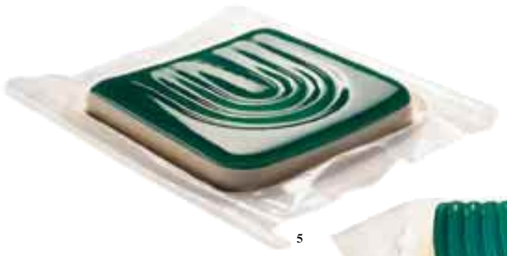
Compared to the foams used in upholstery, this gel has a notable capacity to absorb and distribute weight, thereby reducing local compression peaks on the body (the conformation of strings allowing deformations to be spread over very broad surfaces). The low thermal conductivity reduces overheating at points in contact with the human body. This thermal property (the gel resists temperatures between –35° and 120°C) is an undoubted advantage to blood circulation and in the prevention of sores among people forced to spend many hours sitting. Further, once heated or cooled, it returns very slowly to its initial condition, and is therefore suitable for storing heat (or cold) to serve eventually as a compress.

It should be added that the polymerizing process is the direct reaction of two components that solidify when brought into contact and also, depending on their reciprocal dosage, allow the gel to assume different densities and degrees of elasticity. The catalysing processes take place at ambient temperature, so no sophisticated production techniques are required. A vacuum moulding process is sufficient, with the liquid gel being poured directly into a thermoformed or deformed mould under vacuum action (generally the same material that works as a coating: polyurethane film, PVC, leather, Lycra…). The type of physico-mechanical characteristics (pressure distribution, electrical insulation, low thermal conductivity, shock absorption, acoustic and thermal insulation, transparency, antiseptic behaviour…) have thus found a natural outlet in medical and sports applications. Numerous applications have in fact been developed, including: anti-bedsore pillows and mattresses for long periods of hospitalization, operating table stretchers, wheel-chair padding, bicycle saddles, soles for sports shoes…

Evolution of the idea of comfort

The evolution of the idea of comfort as analysed by Giedion in Mechanization takes command*, appears to be entirely cultural, and as such influenced by inwardly rooted reasons difficult to rationalize. If in the East the idea of comfort "starts from the principle that man must be able at every moment to dominate his muscular system", for western man comfort is that of being seated "with legs dangling". From this posture stems the necessity to find a comfortable sitting support. Thus Giedion, in analysing "the elaboration of that support, namely the seat", rendered a precious atlas of the "attitudes of every epoch to comfort". The general principle of relaxation has in the centuries followed a concern for body postures, in an endeavour to "model furniture and make it pliant to the softer parts of the body, to be treated with the utmost respect".*

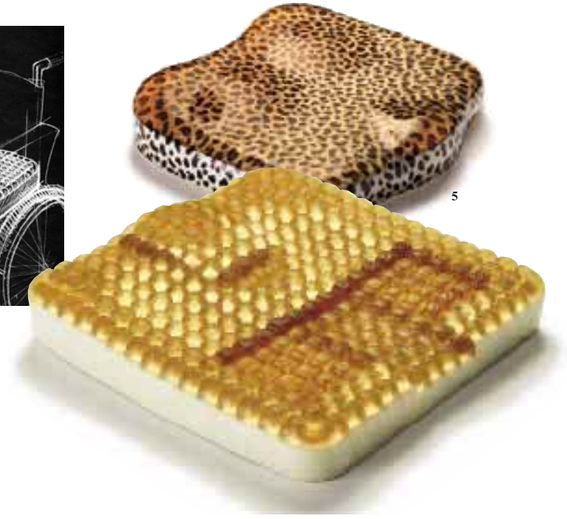
The idea behind the invention of the spiral spring (the patent of which Giedion dates from the mid-18th century) was to replace the goosefeather quilt or horsehair upholstery. Springs soon became a pretext for artificially expanding the volumes of furniture, giving shape to a redundant image of pleasurable relaxation. Then, in the nineteenth century, the imperative desire for comfortable sitting positions guided the efforts to "change position continually", endorsing an 'elastic'



5

6

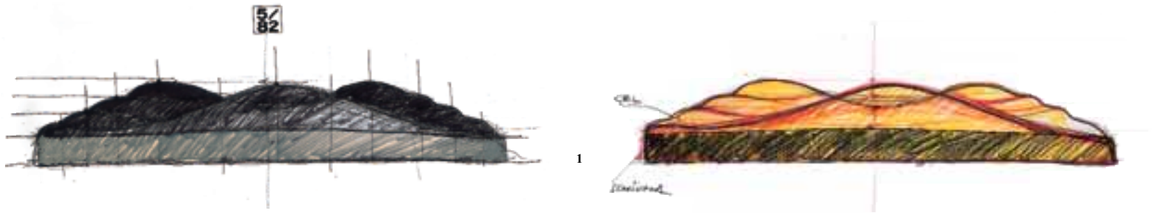
6



5

1,2,3 Processi di lavorazione. Riempimento degli stampi.
4 Supporto in gel per uso operatorio. Il gel viene vantaggiosamente impiegato in sala operatoria poiché il rilassamento della muscolatura sotto anestesia impedisce al paziente di ripartire coscientemente la pressione corporea. Inoltre, la possibilità di raffreddamento e di riscaldamento permette di controllare i fenomeni di ipo o ipertermia.
5 Diverse realizzazioni di sedute. Il film termoformato che modella il cuscino serve anche come rivestimento.
6 La connotazione 'tecnica' delle proprietà fisico-meccaniche del gel si esprime compiutamente nel cuscino antidecubito pensato per chi è costretto a stare a lungo in posizione seduta. Il Bioform® Floatation System Cushion è il risultato della sperimentazione condotta con centri riabilitativi e di bioingegneria.

1,2,3 *Manufacturing processes. Filling the moulds.*
4 *Gel support for operating use. Together with the plates and mattresses, the gel is used to advantage in the operating theatre by helping the patient under anaesthetic to distribute body pressure correctly. Also, the fact that it can be cooled or heated makes it possible to monitor hypo or hyper thermal phenomena.*
5 *Various seating uses. The thermoformed film which shapes the cushion acts as a cover.*
6 *The 'technical' connotation of gel's physico-mechanical properties is fully expressed in the anti-bedsore cushion, designed for people forced to spend long hours in the sitting position. The Bioform® Floatation System Cushion is the result of experiments conducted with rehabilitation and bio-engineering centres.*



1

image of comfort. In the search to derive mobile seats from engineering techniques, complicated mechanisms for the movement of seating parts started the story of American patented furniture. Railway seating, chairs for the office, for barbers, sewing machines, and decks seem to inventory with maniacal mechanical precision the capacity to assume every possible sitting posture.

An impact similar to that made by springs in the late eighteenth century in revolutionizing the image of comfort, can be found in the 'modern' invention of foam rubber (a material patented at the end of the 1930s and adopted during the Second World War by air forces to protect the fuel tanks of reconnaissance planes). In Italy after the war, the intuitive idea of coupling this "new material" with elastic tape (a rubber-coated fabric derived from tyre production) prompted Marco Zanuso, backed by the Pirelli company, to establish a new type of upholstered furniture. In this way, moving towards the industrial manufacture of domestic furniture, the upholstering process was considerably simplified.

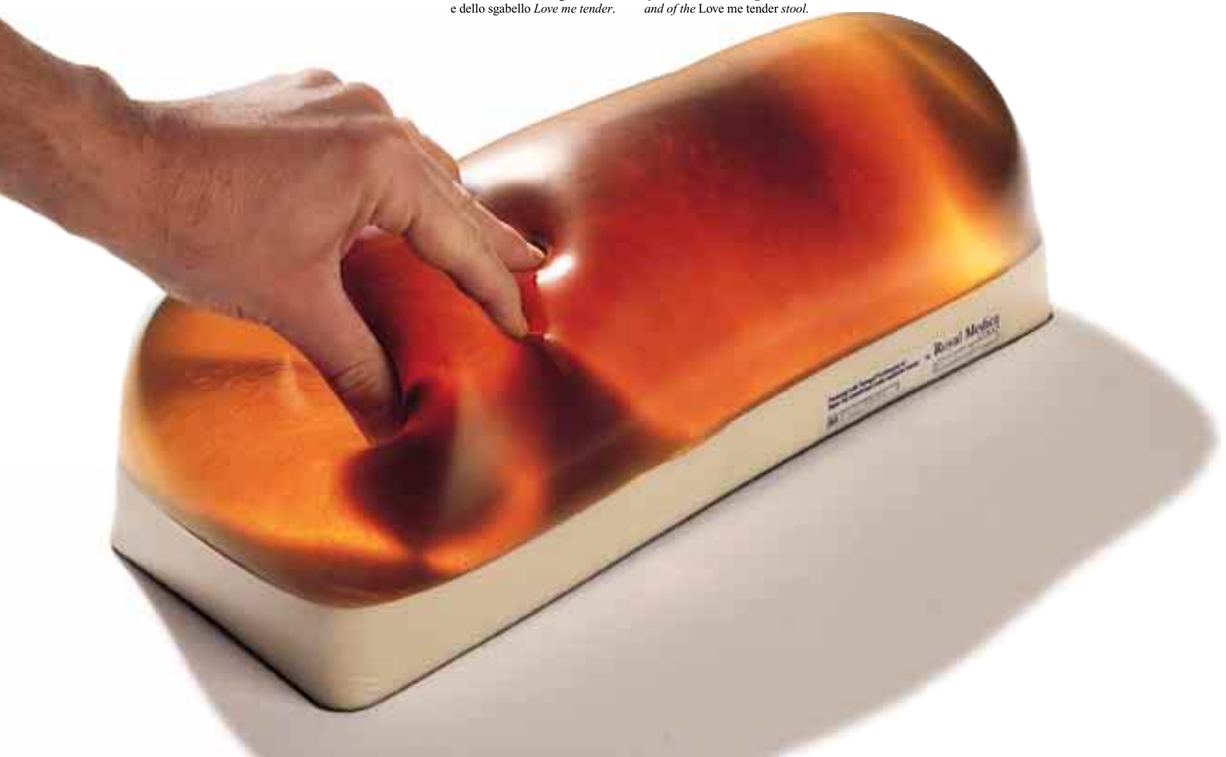
In the 1960s the easy-going image of comfort as the expression of a simulated well-being, began to be radically questioned; suffice it to mention the 'informal' experiments with the Sacco (stuffed with polystyrene pellets) by Gatti, Paolini, Teodori; or the Blow armchair by De Pas, D'Urbino, Lomazzi, as empty and transparent as a bubble. Today research on materials with 'tailored' performance has come up with new images of a comfort that cannot be measured in centimetres of thickness.

The old Victorian abundant and celebratory forms were opposed by much more concise ones, whittled down to the minimum and inspired by the essential design of a bicycle saddle. The archetype of the upholstered cushion is declined in more 'technical' versions, supported by a material with new features (transparency, a consistency balanced between fluid and soft) the functioning diagrams of which witness its intrinsic physico-mechanical properties despite reduced thickness.

As transparent as glass and as flexible as rubber, this material expresses a technical connotation (linked to the idea that material offers a performance at the infinitesimal level of its molecular structure), an 'objective' fact that tends to escape our consolidated categories (a thin layer of transparent gelatine can be more comfortable than a puffed-up cushion). And perhaps for that reason it comes closer to the promise of 'functioning' because it responds to the miracle-aesthetic prevalent in contemporary technological thinking.

1 Studi per cuscini.
2 Grazie anche alla sua struttura chimica la qualità tattile del gel, sospesa tra solido e liquido, appare del tutto inconsueta.
Pagina fronte, dettaglio del modulo-sedile in gel e dello sgabello *Love me tender*.

1 *Studies for cushions.*
2 *Due also to its chemical structure, the tactile quality of the gel, suspended between solid and liquid, is most unusual.*
Opposite, detail of the seat-module in gel and of the Love me tender *stool.*



LUXPRINT™. Inchiostro serigrafico elettroluminescente
Electroluminescent inks for screen printing

Produttore *Manufacturer:* DuPont

Quest'inchiostro apre la strada a nuova generazione di lampade elettroluminescenti che sfruttano la tecnologia delle microcapsule (che contengono quantità infinitesimali di materiale. Il caso più noto è il Post-it© 3M in cui la colla microincapsulata viene rilasciata in piccole quantità ogni volta che la pressione delle dita rompe un certo numero di microcapsule). Una fonte di luce 'fredda' emessa da fosfori microincapsulati organizzati in forma di inchiostro può essere applicata per serigrafia su un film di supporto; la luce dei fosfori viene attivata da un campo elettrico. Una luce a bassissimo consumo può quindi essere emessa da un sottilissimo strato di inchiostro serigrafato senza generazione di calore. Nella foto: insegna luminosa per macchina da gioco applicata come etichetta adesiva. Spessore inferiore al millimetro, peso 28 grammi.

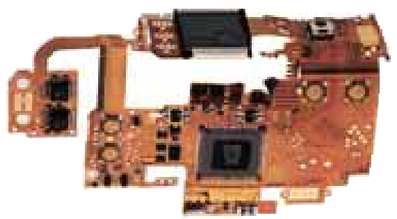
This special ink introduces a new generation of electro-luminescent lamps that exploit micro-capsular technology (infinitesimal capsules capable of containing small quantities of material. A well-known case is that of the Post-it© by 3M, in which the micro-encapsulated paste is released in small quantities whenever the pressure of the user's fingers breaks a certain number of micro-capsules). A 'cold' light source emitted by micro-encapsulated phosphors, organized in the form of ink, can be silkscreened onto a support film. The light of these phosphors imprisoned in the micro-capsules is activated by an electrical field. A very low-consumption light can be emitted by an ultra-thin layer of silkscreened ink without heat generation. Left: slot-machine sign with a thickness of less than one mm. Applied like a self-adhesive label, the lamp weighs 28 grams.

PYRALUX®. Composito flessibile per circuiti elettronici
Flexible composites for electronic circuit

Produttore *Manufacturer:* DuPont

Il problema delle connessioni elettriche in oggetti elettronici condiziona pesantemente la composizione dei corpi e dei volumi in oggetti sofisticati per i quali i vincoli di peso e di dimensione sono prioritari. I laminati fotosensibili in poliammide Pyralux® hanno reso possibili circuiti flessibili complessi come quelli realizzati dalla Pioneer Circuits Inc. per il veicolo esploratore Sojourner trasportato su Marte dalla sonda Pathfinder. Tale veicolo è potuto muoversi autonomamente sulla superficie di Marte. La necessità di integrare una complessa rete di circuiti (oltre 165 connessioni) all'interno di un volume ridotto e leggero (67 cm di lunghezza) ha portato a realizzare una cinghia flessibile risultata dalla laminazione di strati multipli (fino a 30) di circuiti paralleli sovrapposti. La stessa priorità ha guidato il disegno dalla circuiteria della macchina fotografica Ixus della Canon. Misure: cm 9,1x2.8x8,1 h, peso: 181 g.

The question of electrical circuits and connections in electronic goods also sharply affects the composition of bodies and volumes in sophisticated technological products, where weight and size restraints are priorities. The photosensitive laminates in Pyralux® polyamide are a family of materials that have permitted the construction of complexes like those produced by Pioneer Circuits Inc. for the Sojourner exploratory which can move independently on the surface of Mars. The necessity to integrate an intricate network of electronic circuits (over 165 connections) inside a small and light volume (2 feet across) entailed an advanced design investment in the making of flexible circuits resulting from the laminated multistrata (up to 30) of superimposed parallel circuits. The same priority also guided the project for the circuitry in the Ixus camera made by Canon. The camera measures: 9.1x8.1 h x2.8 cm and weighs 181 grams.



KEVLAR®, NOMEX®, TEFLON®. Fibre ingegneristiche
Engineering Fibers

Produttore *Manufacturer:* DuPont

Il corpo, la sua protezione o il potenziamento delle sue prestazioni, è al centro dello sviluppo delle fibre ad alte prestazioni. Vestimenti protettivi che riparano dal fuoco (grazie alla notevole stabilità termica di questi materiali), dall'abrasione e dai tagli hanno reso l'uomo meno vulnerabile, come dimostrato dalle tute dei piloti di Formula1, dall'equipaggiamento dei vigili del fuoco, dai giubbetti antiproiettile e dai guanti in Kevlar che salvaguardano da lesioni alle mani. Ma le fibre si adattano ad assumere forma di filato, fiocco, pasta, polpa, cosicché possono sfruttare le tecnologia dei tessuti o della carta, del cartone, del feltro. Nasce quindi una nuova generazione di compositi ad alte prestazioni, più leggeri e facili da lavorare (grazie alle fibre corte), come nel caso delle strutture a nido d'ape che hanno sostituito l'alluminio in applicazioni aerospaziali.

The body, its protection or the strengthening of its capacities, are the object of the development of high-performance fibres. Protective clothing against fire (thanks to the notable thermal stability of these materials), abrasion and cuts, have made the body less vulnerable, as demonstrated by the suits worn by Formula 1 racing-drivers, by fire-fighters' equipment, by bulletproof jackets and by protective gloves in Kevlar, which tackle the question of work-caused hand injuries. But the fibres can be adapted to assume the form of yarn, staple, paste or pulp, thereby exploiting the technology of fabrics or paper, cardboard and felt. A new generation of high-performance composites is therefore opened, which are lighter and easier to process (thanks to short fibres), as in the case of the beehive structures that have replaced aluminium in aerospace applications.

YRACS. Un elastomero soffice e viscoso come la carne per sellini da motocicletta
A supersoft-visco-elastomer as well as beef for motorcycle seats

Produttore *Manufacturer:* Yamaha

Il comfort di seduta di chi viaggia in motocicletta è fortemente condizionato dalle caratteristiche dinamiche e statiche del sellino. Le proprietà fisico-meccaniche (sollecitazione da vibrazioni, elasticità e capacità di assorbire i rimbalzi, resistenza nel tempo...) e le prestazioni ergonomiche che caratterizzano i materiali usati nei sellini sono state sottoposte a un'analisi serrata da parte del Dipartimento di ricerca sulle Tecnologie Umane della Yamaha, guidata da Ichiro Kurawaki, il quale ha individuato in un ideale sellino di 'carne' la soluzione ottimale in situazioni di grande sollecitazione. Se la carne si candida a materiale ideale nell'offrire il maggior comfort di seduta per lunghi viaggi in moto, la produzione industriale di un simile manufatto sembrava poco realistica. La ricerca si è quindi orientata a sviluppare un materiale con caratteristiche analoghe alla carne a partire da quelli aventi comportamento fisico-meccanico più simile: i materiali a matrice uretanica. In più di un anno di ricerche e test rigorosi è stato messa a punto la composizione per ottenere performance assai vicine a quelle della carne. Questo nuovo materiale, YRACS, è stato adottato anche nei modelli di moto più diffusi tra le persone di bassa corporatura poiché, grazie alla minore altezza del sellino (lo spessore di YRACS è inferiore a quello della schiuma di poliuretano finora adottata), risulta più agile salire sulla moto.

The comfort of a motorcyclist is highly conditioned by the dynamic and static characteristics of his seat. The physico-mechanical properties (vibration stress, elasticity and shock-absorption, durability...) and the ergonomic performance of the materials used in these seats were subjected to close analysis by Yamaha's Human Technology Department, led by Ichiro Kurawaki, who identified an ideal 'meat' seat as the optimal solution for situations of heavy vibration stress. Whilst meat is a candidate for the ideal material, the industrial manufacture of a product of this kind seemed unrealistic. Research therefore turned to the development of a material with characteristics in every way similar to those of meat, starting from existing ones that come closest to the physico-mechanical behaviour of meat: i.e. materials with a urethanic matrix. In more than a year's research and rigorous tests, a composition was developed to attain performances in every way similar to those of meat. The YRACS has been adopted in the most popular models of motorcycles, even for short people, since the ground accessibility permitted by a shallower seat (the thickness of YRACS being less than that of the polyurethane foam adopted to date) makes it easier for them to mount the motorcycle.

1

2

3

1 Test per valutare l'affaticamento e la reazione alle vibrazioni nell'uso di un sellino realizzato con componenti in YRACS.
2 Modello di sellino usato per valutare il comportamento di YRACS in relazione agli spessori scelti.
3 La nuova tipologia di sellino è adottata nel modello Yamaha HJR1200.

***1** Test to evaluate fatigue and reaction to vibrations conditions in the use of saddles made with YRACS components.*
***2** Model of saddle used to assess the behaviour of YRACS in relation to thicknesses adopted.*
***3** The new saddle type is adopted in the Yamaha HJR 1200 motorcycle.*

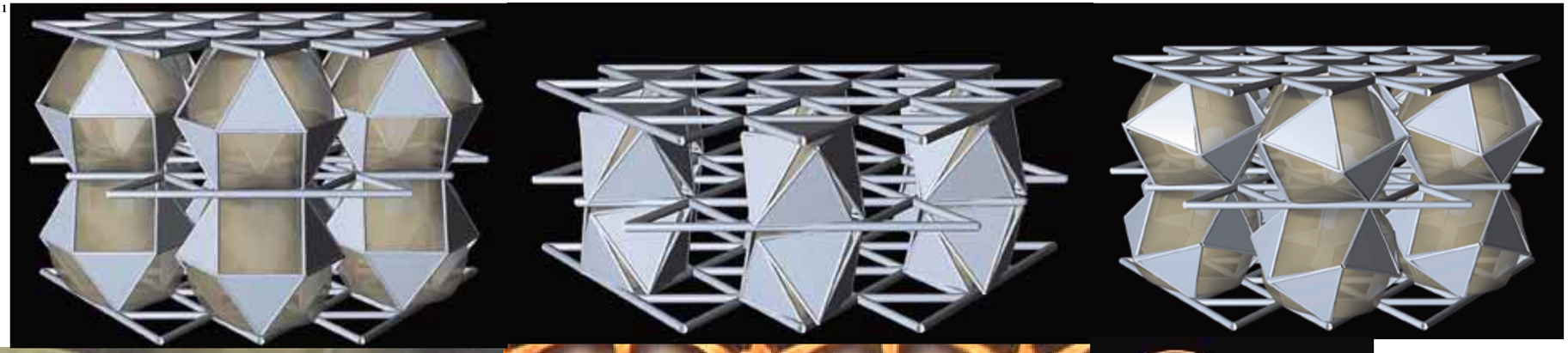
Architettura delle forme naturali: materiali biomimetici
Architecture of natural form: biomimetic materials

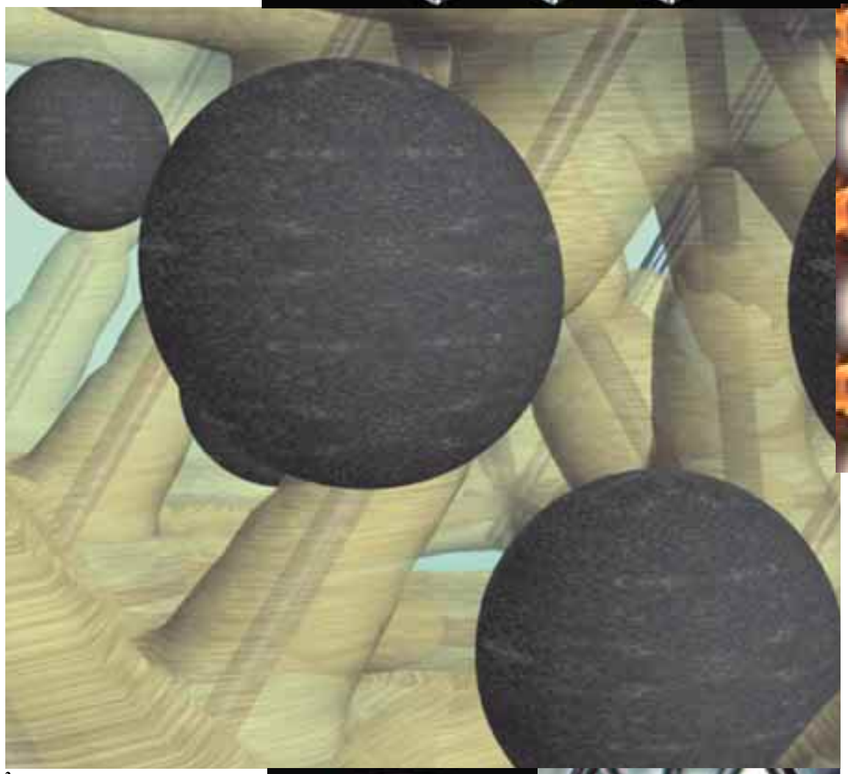
Produttore *Manufacturer:* Molecular Geodesics Inc. (MGI)

Frutto della ricerca di un gruppo di scienziati riunitisi nella società Molecular Geodesics Inc. (MGI) i materiali "biomimetici" costituiscono una nuova classe che riproduce a livello di microstruttura l'organizzazione, il comportamento meccanico e l'attività catalitica delle cellule e dei tessuti viventi. Le ricerche della MGI prendono spunto dalle scoperte più recenti sui principi fondamentali che regolano l'organizzazione biologica a livello delle molecole, delle cellule e dei tessuti. Attraverso la progettazione minuta della microstruttura è possibile produrre micromateriali porosi, tessuti e membrane artificiali con particolari configurazioni chimiche e meccaniche. I tessuti "biomimetici" presentano la forza, la flessibilità e la porosità dei tessuti viventi; gli elementi di cui si compongono, se sollecitati meccanicamente, tendono ad adattarre la propria organizzazione piuttosto che deformarsi o rompersi localmente; in più, desiderati comportamenti meccanici possono essere combinati con specifiche funzioni biochimiche. La tecnologia biomimetica è una nuova importante piattaforma su cui potrà essere sviluppata un'ampia gamma di prodotti. Combinando esperienze di micromeccanica, chimica dei polimeri, scienza dei materiali con l'utilizzo di sistemi computerizzati (come le più recenti tecnologie di prototipizzazione con il laser) risulta possibile progettare direttamente la microstruttura di materiali 'sintetici' più leggeri, più resistenti, più flessibili, più porosi rispetto a quelli tradizionali. Alla base di tutto vi è la scoperta che una grandissima varietà di sistemi naturali ricorre alla forma di un'architettonica geodesica per organizzare la propria impalcatura di molecole secondo uno schema tridimensionale che gli assicura resistenza meccanica unita a una notevole grado di flessibilità. Questo principio, conosciuto come 'tensegrità', fa riferimento ad un sistema che trova in se stesso un equilibrio meccanico grazie al modo in cui le forze di trazione e di compressione si distribuiscono all'interno della sua struttura; un esempio a noi familiare è rappresentato dalle cupole geodesiche di Buckminster Fuller.

The fruit of research by a group of scientists working together under the name of Molecular Geodesics Inc. (MGI), "biomimetics" are a new class of materials that reproduce on a micro-structural level the organization, mechanical behaviour and catalytic (biochemical) activity of living cells and tissues. MGI's research starts from the most recent discoveries relating to the fundamental principles that govern biological organization at molecular, cellular and tissue levels. Through the minute design of a microstructure it is possible to produce porous micro-materials, tissues and artificial membranes with particular chemical and mechanical configurations. The "biomimetic" tissues present the force, flexibility and porosity of living tissues; the elements of which they are composed, if subjected to mechanical stress, tend to adapt their organization rather than deform or break locally. Moreover, desired mechanical behaviour can be combined with specific biochemical functions. Biomimetic technology is an important new platform on the basis of which a wide range of products can be developed. This new technology allows behaviour similar to that of 'bioactive' materials on a macroscopic level to be obtained, by directly designing the micro-structure of 'synthetic' materials. To produce "biomimetic" materials (with the aid of computerized systems such as the latest laser prototyping technologies) means to obtain lighter, more resistant, flexible and porous materials than traditional ones, while using as a basic material the commonest (ceramics, plastics, metals..). Underlying everything is the discovery that a very great variety of natural systems rely on the form of an architectonic geodesics to organize their scaffolding of molecules, according to a three-dimensional pattern which ensures heavy mechanical resistance and at the same time considerable flexibility. This principle, known as 'tensegrity', refers to a system that finds a mechanical balance in itself, thanks to the manner in which traction and compression forces are distributed within that structure. An example familiar to us is that of Buckminster Fuller's geodesic cupolas.

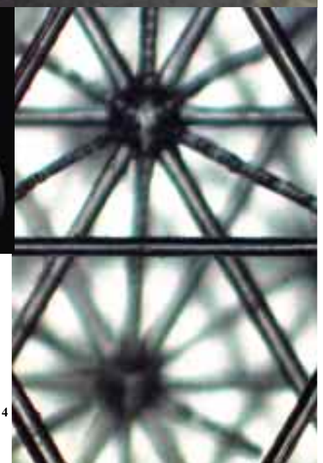
1



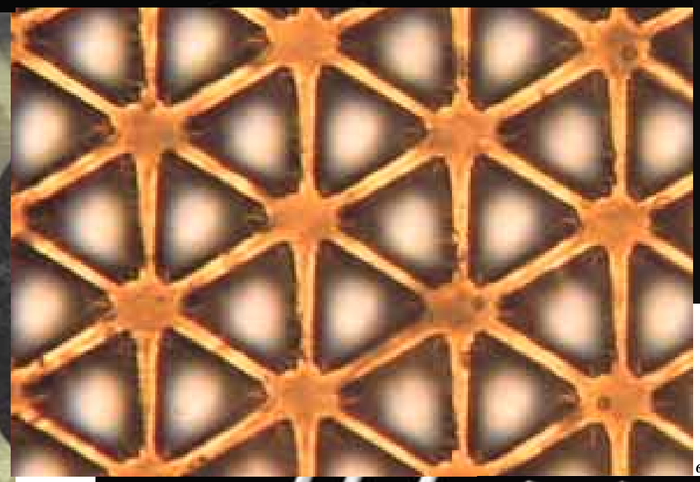


2

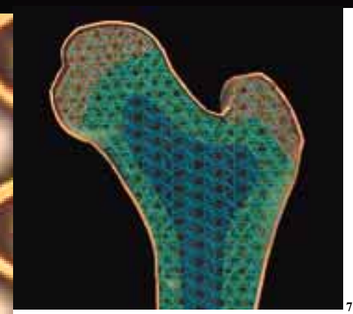
3



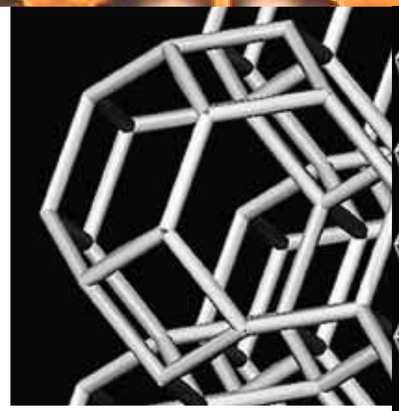
4



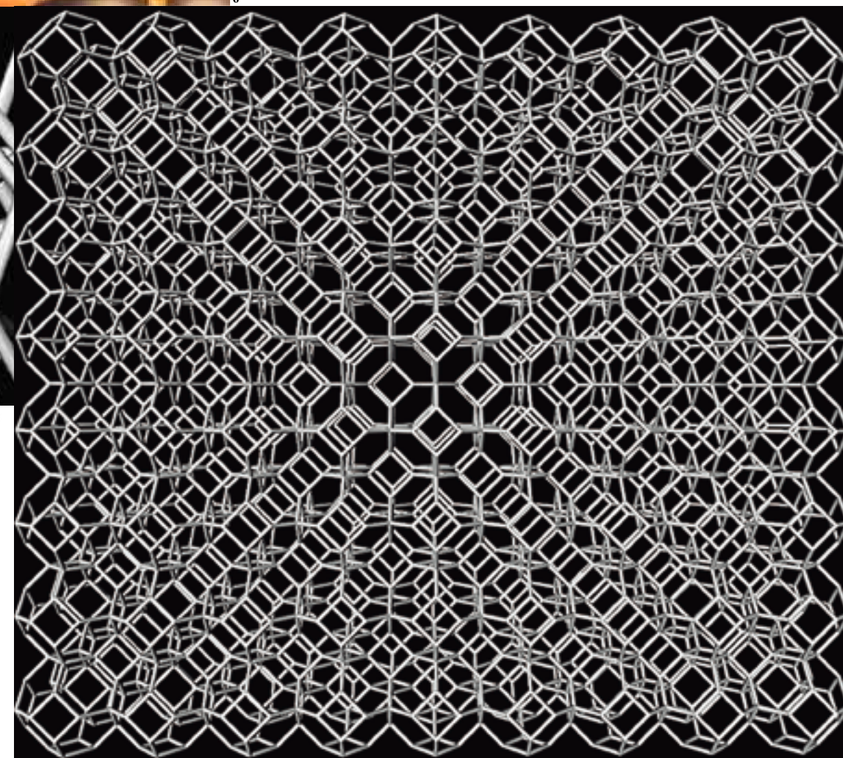
6



7



5



1 Disegno al computer di una cartilagine artificiale. Questo nuovo materiale, costituito da un impalcatura geodesica, è in grado di dilatarsi mantenendo notevoli proprietà di resistenza.
2,3,4 Maschera biomimetica per protezione da agenti esterni in caso di guerra biologica. In evidenza gli agenti chimica-mente attivi incorporati nel reticolo per fornire una sorta di armatura batteriologica, (ampiezza della struttura: 300 micrometri).
5 Materiale in schiuma a microstruttura prederminata con straordinaria efficienza strutturale (rapporto resistenza/peso). Viste in dettaglio della microstruttura e disegno al CAD di un cubo di schiuma.
6 Struttura spaziale a livello microscopico. MGI ha realizzato un materiale di isolamento per l'industria informatica in cui la dispersione del calore è ottenuta rimuovendo selettivamente materiale da un film convezionale con una tecnica di incisione al laser.
7 Disegno al CAD di una struttura geodesica utilizzata per protesi ossee. La struttura è porosa per garantire la crescita interna delle cellule.

***1** Cad design for an artificial cartilage replacement. This new material, consisting of a geodesic scaffolding, can expand while maintaining considerable resistance.*
***2,3,4** Biomimetic face mask for protection against biological warfare agents. Chimically active agents can be incorporated within the lattice to provide a gauntlet of bioprotection (strut width: 300 microns).*
***5** Improved lightweight foam material with precise microstructure exhibits extraordinarily high structural efficiency (strength/weight). Higher magnification view showing predetermined microstructure. Computer-assisted design (CAD) of a cube of the foam.*
***6** A microscopic spaceframe. MGI created an insulating material for computer industry that also dissipates heat by selectively removing materials from conventional insulating film using laser drilling (strut width: 2-10 microns; bar: 75 microns).*
***7** CAD design for a geodesic bone replacement scaffold. The scaffold is designed also to provide porosity for cellular ingrowth.*

Ron Arad

"Il mio mondo dev'essere ogni giorno nuovo". *"My world for me has to be new every day".*

Ron Arad è "il rozzo più raffinato del mondo", l'uomo del ferro, ma dice che ciò che conta sono le idee e che la materia serve soltanto per esprimerle. I suoi lavori vengono associati alla dimensione materica, e principalmente al metallo, al quale seppe dar nuova vita negli anni '80. Molti lo considerano l'inventore del rovinismo postindustriale, ma a lui non piacciono gli 'ismi' e assicura che vuole solo sorprendere facendo "le cose meglio e in modo diverso". In questa conversazione presentiamo le sue inquietudini attuali, tra uno sguardo al passato e uno al futuro. E lo accompagniamo nella presentazione dei suoi più recenti progetti, che per la prima volta comprendono anche l'architettura.

Ron Arad is "the world's most refined wild and woolly man", the man of iron. But he says that what matters are ideas and that material serves only to express them. His works are associated with the material dimension of things, notably with metal, into which he injected fresh life in the 1980s. Many see him as the inventor of postindustrial ruinism, but he doesn't like 'isms'. He assures us he only wants to surprise, by doing "things better and in different ways". In this conversation we touch on his current uneasiness, between a glance at the past and one at the future. And together we look through his most recent projects, which for the first time also include architecture.

Testo di *text by* Juli Capella

Foto *Photo* Tom Miller

Barba lunga di tre giorni, sguardo inquieto e mani sempre sporche, questa volta di vernice bianca poiché sta sistemando la stanza degli ospiti per Mariscal, che ha invitato a tenere un corso al Royal College. L'Arad degli anni '80 è maturato ma non si è integrato. È sempre lo stesso, rifugiato nel suo antro ristrutturato alla periferia di Londra. Adesso è famoso, guadagna molto e i suoi prodotti si producono a migliaia: si sono già venduti più di 100 chilometri della libreria 'curva'. Non rinuncia al passato ma lo eccita solo quello che sta per accadere, e questo è ciò che avverrà...

Sei ancora il "re del ferro"?
"Non so nulla di re e regine, e penso che se anche sono stato il re del ferro non credo di esserlo più perché mi sono allargato a molti altri materiali".

Ma perché hai cominciato a lavorare con il ferro?
"Perché per lavorare con il legno, per esempio, bisogna essere un artigiano, e non è nel mio temperamento. Il metallo, non solo il ferro, è un materiale che perdona molte cose. È quasi come lavorare con la plastilina. Si possono fare tante cose e c'è sempre un dialogo tra il materiale e ciò che il progettista vuol fare. Non ho mai avuto l'intenzione di lavorare esclusivamente con il metallo, ma il problema è che quando si inizia a lavorare, da molto giovani, acquistare gli strumenti per lavorare il metallo è una decisione importante, e dopo si prendono parecchi collaboratori specializzati nella lavorazione del metallo; e poi bisogna continuare con il metallo perché si hanno gli strumenti e i collaboratori per lavorare con il metallo... ".

Ma tu lavoravi principalmente con il metallo...
"Non proprio. Se ci fai caso ho sempre fatto cose con altri materiali, come il cemento, ma l'impegno che mi ero assunto per farmi un'officina per il metallo era molto pesante. Cinque anni fa ho smesso e ho chiuso l'officina, il lavoro continua ma non è affar mio, e mantengo una certa distanza quanto a lavorare personalmente il metallo. Quando faccio qualcosa di metallo, ora, preferisco lavorare con una tecnica che non è artigianale, fai un disegno al computer, lo passi a una macchina e la macchina realizza lo stampo; quindi si tratta di un processo profondamente industrializzato, un processo ad alta tecnologia".

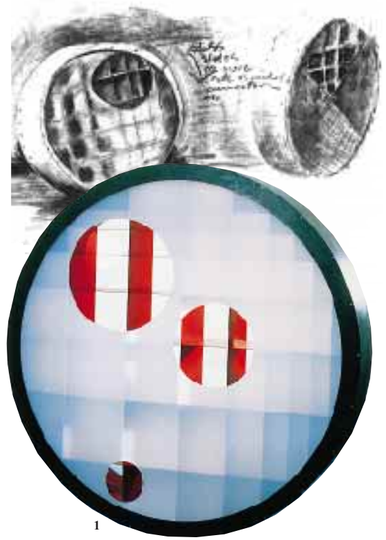
Disegni tu stesso col computer?
"Uso una matita 6B. Non ho cambiato questa abitudine, ho ancora una 6B che è il mio strumento d'espressione migliore. Con questa matita si lavora splendidamente. Ho parecchi computer ma non trascorro il tempo davanti a uno schermo. Faccio un disegno e in questi centri di servizio sono molto veloci, molto bravi a tradurre le strutture. Per me il computer è un po' come una Polaroid. Posso vedere immediatamente che impressione mi fa l'oggetto. Certe volte sul computer è così reale che non c'è ragione di realizzare il modello. Ciò è una spinta fortissima per il designer a essere bravo, a essere straordinariamente bravo. Credo che qui stia la sfida".

Ma dopo il processo intellettuale la tua opera è principalmente materialità...
"È vero che sono profondamente interessato al materiale. Da quando ho chiuso l'officina, tutto – intendo la parte di produzione che veniva realizzata all'esterno – viene fabbricato da altre persone, in Italia. Così ho smesso di sporcarmi quando scendo la scala del mio studio; ma non è questo, è come andare a visitare un posto in cui si è vissuti in passato, non vuol dire che ci si debba andare a vivere ancora. Ci sono sicuramente delle emozioni personali collegate a quel luogo: ora, quando faccio qualcosa, quando fabbrico oggetti personalmente, provo un'emozione. Ma devo dire però che quando vado a trovare un amico come Tom Dixon vedo che ha ancora l'officina, vedo tutti i suoi utensili, e penso che grazie al cielo io non li ho più, e che da quando non ho più un'officina riesco a fare molte più cose, e non certo meno".

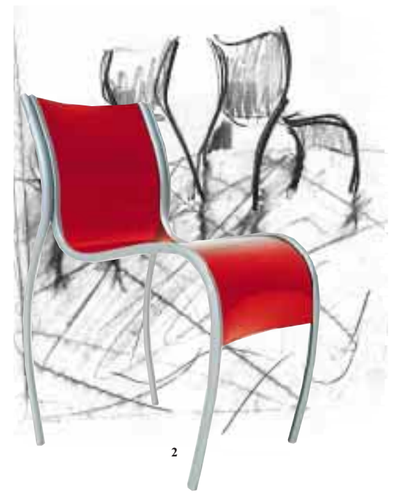
Per me il computer è un po' come una Polaroid. Posso vedere immediatamente che impressione mi fa l'oggetto.
For me computer is almost like a Polaroid camera. I can see immediately how I get the feel of it.

1 R.T.W., libreria rotante per Ron Arad Studio Marzorati Ronchetti, 1996 (foto Wilhelm Moser).
2 Fantastic, Plastic Elastic, sedia in alluminio e plastica per Kartell, 1997.

1 R.T.W., rotating bookcase for Ron Arad Studio Marzorati Ronchetti, 1996 (photo Wilhelm Moser).
2 Fantastic, Plastic Elastic, aluminium and plastic chair for Kartell, 1997.



1



2

Possiamo qualificare i tuoi progetti come opere legate alla scultura?
"La scultura mi interessa molto, ma bisogna parlare un po' di che cosa sia la scultura".

Qual è veramente la tua professione?
"Non credo di dover decidere, si può fare di tutto".

Ma quando te lo chiedono, che cosa rispondi?
"Dipende da chi me lo chiede. Se me lo chiedi tu per *Domus* faccio il designer, faccio l'architetto e realizzo installazioni che fanno esclamare a certi designer: 'Ma questa è arte!'. Vedi, la gente ama i propri club, non le piace che gli altri li frequentino; agli artisti non piace. Ma credo di poter recitare tante parti differenti. I due poli estremi potrebbero essere i progetti dei nuovi lavori per Alessi. Uno è un brevetto che avevo già depositato. È un porta CD, una spirale di plastica profonda 82 millimetri, molto economica, che si può sezionare. E contemporaneamente lavoro a un altro prodotto per Alessi, una teiera, e la cosa più importante qui è l'aspetto: è una specie di palindromo, c'è un beccuccio, che è esattamente uguale al manico, non mi preoccupa trovare una definizione di che cosa sia: è design, è minimalismo... ".

Caspita! Non dirmi che puoi essere anche minimalista?
"Voglio far delle sorprese a me stesso. Ho bisogno del pubblico perché la faccenda funziona così: se faccio vedere delle cose in pubblico e l'interesse dello stesso non viene stimolato anno dopo anno non ho lavoro. Mi piace trovare cose interessanti, mi piace visitare una mostra per provare invidia, voglio guardare: 'Ah, questo è interessante, quest'altro è postmoderno, questo è classico', oppure 'Questo è un po' barocco o minimalista'. Mi accorgo se qualcosa è noioso oppure interessante. Non mi servono tante teorie del design per saperlo".

Niente 'ismi'

Tu hai creato uno stile: neobrutalismo o come lo si voglia chiamare...
"No, niente 'ismi'. Io continuo a tentare di far cose sempre differenti da quelle che facevo una volta".

... Blade Runner, stile Mad Max, postpunk...
"Non ci ho mai creduto, l'unica volta che ho trascurato un'occasione fu quando allestirono a Parigi la mostra "Nouvelles tendences", con Mendini, Starck... Mi invitarono perché volevano un rovinista, e ho risposto: 'Scusate, ma io non sono un rovinista'... Ma era una buona base per fare qualcosa e per un po' mi sono trastullato con l'idea di estrazione e di quel che ne vien fuori".

Ti consideri un fenomeno degli anni '80 ormai superato?
"Guarda, io mi considero esattamente del mio tempo, uno che è nato nel 1951 e che è cresciuto in un ambiente artistico convenzionale, in una comunità di artisti. Durante la mia adolescenza la grande discussione alla tavola dei miei genitori era: 'Arte astratta o arte figurativa?'. Sono cresciuto negli anni '60, l'astrattismo stava cedendo terreno alla pop art e io sentivo molto l'influsso di Robert Rauschenberg e di Jasper Johns. Ero un ragazzo, e sono venuto su con questo tipo di influssi, che stavano cambiando il mondo; mi facevano una grande impressione, proprio come i Beatles, Bob Dylan, i Rolling Stones e tutto il movimento hippie. Negli anni della mia formazione si sono verificati tutti questi mutamenti culturali che non mi posso scrollare di dosso, non posso dire: 'Non sono io'".

Sei – eri – un esponente del postmoderno?
"Credo che l'unica corrente architettonica che non mi piaccia per niente sia il postmoderno: mi è sempre sembrato reazionario, era un modo di riciclare il passato in modo semplicistico. Naturalmente per risvegliare l'interesse del pubblico occorrono sempre nuove etichette; io per for-

tuna non sono nuovo, ma credo che il mio mondo debba parermi nuovo continuamente".

Una volta sceglievi il pezzo unico; adesso preferisci la produzione in serie?
"La produzione di grande serie mi interessa molto. Ma non voglio cambiare il mio modo di progettare per adattarlo alla produzione di grande serie, e ho un buon esempio che è la libreria per la Kartell. È nata come un oggetto assolutamente senza compromessi, sai, scaffali allineati, milioni di buchi da fare col trapano. Ho realizzato il prototipo in metallo, per casa mia, e non l'ho cambiato".

Sei stato tu a proporre di realizzarla industrialmente?
"Se l'avessi progettata e portata al comitato di prodotto della Kartell, un gran tavolo con della gente seduta intorno, e avessero cominciato ad analizzarla, chiedendosi: 'Diventerà un bestseller?', la risposta sarebbe stata no, avrebbero detto: 'No, mai'. E invece per due anni è stata il pezzo più venduto della Kartell, è una cosa che mi fa un gran piacere, quando qualcosa è molto improbabile... Nessuno pensava di poterne vendere migliaia di chilometri l'anno".

Architettura, un incarico in bilico

Parliamo del tuo rapporto con l'architettura?
"Il grande problema dell'architettura è che non si può fare come si vuole, bisogna dar retta: 'Per favore, faccia così'; da subito si dipende dal committente".

Vuoi fare un'evoluzione dal design all'architettura?
"Non penso che si debba dimenticare il design, non penso che sia una cosa diversa".

Ma la preferisci?
"Penso che in molti ci sia il desiderio nascosto di fare più architettura".

L'architettura è qualcosa 'di più' del design?
"No, non credo. Credo che sia più complessa, che sia un processo più lungo e più frustrante, e bisogna fare i conti con un sacco di ruoli diversi: bisogna vedersela col committente, bisogna vedersela con la pubblica amministrazione, con l'imprenditore, con l'impresa costruttrice, col bilancio, e infine con l'ambiente".

Ti interessa davvero insegnare?
"Pensavo che il dipartimento del Royal College fosse un posto di grande prestigio, con un'ottima reputazione, ma ho constatato che il dipartimento non era poi così buono e l'ho cambiato completamente chiamando parecchia gente nuova come Newson o Dixon. Tutte persone con cui ho rapporti e altre con cui di rapporti non ne ho molti. Ma voglio che sia un posto di grande dinamismo perché ha tanto prestigio e io credo che bisogna veramente trasformarlo".

Perché un designer come te vuole insegnare?
"Non voglio restare solo nel mio campo e penso che sia bene, una cosa buona in linea generale, discutere che cosa fare. Non voglio vivere in una società conservatrice".

Vuoi formare allievi per avere una 'discendenza' artistica?
"Niente affatto. Non mi piacciono quelli che fanno cose simili alle mie, mi piacciono quelli che hanno un atteggiamento simile al mio. La cosa buffa è che noi insegnanti siamo estremisti e gli studenti sono conservatori. Il primo progetto che ho assegnato ai miei era scrivere un libro sul design contemporaneo: potevano fare fotocopie, scaricare materiale dal computer, disegnare, scrivere, fare fotografie, potevano fare quel che volevano. Volevo anche mettere in discussione la contemporaneità. E sono stato sorpreso di scoprire che l'universo di riferimento è qualcosa che sta tra il catalogo Cappellini, *Elle Décoration* e la rivista *Wallpaper*, nemmeno *Domus*. Capisci bene dove hanno preso le foto. Non tutti, naturalmente, esagero solo per chiarire la questione. Ma pensa a che cosa sta succedendo: 'Perché voglio essere estremista?' è una grande domanda; forse essere estremista non è così importante. Forse non capisco il valore del conservatorismo e della convenzionalità, forse hanno ragione loro, ma voglio pensarci sopra".

Che cosa si può fare di radicale e nuovo in una scuola?
"La stessa cosa: io voglio, lo voglio davvero, far diventare il Royal College la miglior scuola del mondo, farlo diventare un posto che attragga i giovani migliori e gli insegnanti migliori. Ma non ha senso stare in cattedra se non si insegna nulla di nuovo, non ha senso insegnare in un dipartimento se questo non produce nulla di nuovo".

In quanti siete nel tuo studio?
"Siamo in otto. Due persone di recente se ne sono andate e sono diventate indipendenti, stanno mettendo su un loro studio, la settimana scorsa a casa mia abbiamo dato una grande festa in loro onore. Abbiamo fatto pubblicare sui giornali un'offerta di lavoro per un industrial designer e abbiamo ricevuto oltre 500 domande; un sacco di roba da leggere; abbiamo avuto colloqui con trenta persone, e molto presto speriamo di fare una buona scelta".

Vorresti che diventasse uno studio grande e ricco?
"I soldi non mi interessano. Possiamo partecipare a un concorso d'architettura per ragioni di *portfolio*, un prodotto così renderà, sarà splendido, se questo ci arricchirà, come azienda, ci darà libertà di fare cose più radicali. Una volta dicevo che non progettiamo per guadagnare, guadagniamo per progettare, abbiamo bisogno di soldi per fare design".

'Perché voglio essere estremista?' è una grande domanda; forse essere estremista non è così importante. Forse non capisco il valore del conservatorismo e della convenzionalità, forse hanno ragione loro, ma voglio pensarci sopra.

'Why do I want to be radical?', maybe to be radical it's not so important. Maybe I ignore the value of being conservative and conventional, maybe they are right, maybe I'm wrong, but I mean to study that.

È curioso il rapporto quasi antagonistico con Ingo Maurer. Durerà ancora?
"Prima di tutto Ingo è un designer fantastico, specialissimo, dotato di grande passione, è attento a tutto. Siamo molto differenti ma la nostra simbiosi è andata benissimo perché quando siamo venuti a Milano io volevo la terra e lui voleva il cielo; quindi non ci sono stati conflitti di territorio, non siamo assolutamente in competizione l'uno con l'altro, io sono contento per lui, lui è contento per me".

Nel tuo design c'è preoccupazione per la sostenibilità?
"Ecodesign? Mi piace pensare di essere un buon cittadino, ma metterei al primo posto altre cose. Mi premerebbe quel che le persone fanno l'una per l'altra, più che quello che fanno al mondo. So di essere politicamente più interessato alla questione dello schiavismo, quando si sfruttano dei bambini come fa l'Adidas quando fabbrica le scarpe – mi preoccupa più questo che l'uso del PVC".

Ma, tu fai qualcosa di concreto?
"Non molto, personalmente qualcosa faccio, ma come designer non so, vorrei cominciare a far qualcosa, lanciare un marchio per i prodotti che non sfruttano i bambini".

Il design come arma sociale. E qualche compromesso politico o sociale?
"Prima dicevo di quando ero ragazzo; era più facile, allora, la sinistra era importante, la sinistra era buona e la destra fascista. Oggi siamo in un'epoca in cui non c'è un'ideale chiaramente buono, non sappiamo qual è il grande ideale. Abbiamo un governo laburista, ma quanto alla sinistra... Voglio dire, è tutto molto confuso, e siamo rimasti molto scottati dall'esperienza dell'Est, da quello che è successo alle democrazie comuniste e socialiste. Quando ero giovane sapevo chi aveva ragione e chi torto. Oggi non più".

La creatività va più d'accordo con la sinistra?
"Posso parlare dell'Inghilterra: credo che l'Inghilterra stia andando proprio nella direzione giusta, pur con tutti i difetti; voglio dire, non si può pretendere che il governo laburista non faccia errori, o che faccia l'utopista: non è utopista. Però si sente che, dopo 18 anni di governo conservatore, si può respirare, perché prima il Paese era come sotto un regime di oppressione, apparteneva a una classe, era come stare in un posto senza pagar l'affitto".

Il design può servire come strumento politico?
"No, non molto. Credo che il design possa dare una mano alla gente come la musica, come l'arte, come la letteratura. È parte di un discorso culturale, che in quanto tale può essere liberatorio. Il design e la cultura, alla società, credo possano dare un contributo modesto. Margaret Thatcher magari può credere che il design possa favorire l'economia, io sono un po' scettico".

Il design deve essere anche un veicolo culturale?
"Penso che la cultura, in linea generale, sia un accessorio. Una volta che si ha una casa e si ha da mangiare, ci si può occupare di cultura; ma per definizione la cultura è un di più rispetto alle cose necessarie. Cosa molto importante, si riuscirebbe a sopravvivere senza i Beatles, senza Picasso – non sarebbe altrettanto piacevole, ma si potrebbe fare".

Come immagini i prossimi anni della tua maturità?
"Prima di tutto mi piacerebbe, come persona, restare in contatto con il mondo. Non voglio perdere i contatti con i giovani. Mi piacerebbe essere attivo, non voglio essere messo in disparte. Quando si guardano persone come Sottsass o Castiglioni ci si consola perché sono persone ancora attive, rispettate, stanno ancora crescendo".

Perché continui a lavorare così intensamente?
"Perché mi piace. Se mi fossi lasciato andare, se avessi perso tempo farei la stessa cosa perché ho la sensazione di essere solo all'inizio, non ho ancora fatto nulla, in architettura certamente non ho fatto abbastanza".

Come saranno gli oggetti del futuro?
"Beh, c'è un gran salto tra la mia generazione e quelli che lavorano qui perché questi fanno tutto col computer. Io sono venuto su senza computer, lavoravamo benissimo assieme, ma presto la gente che prenderà il mio posto sarà gente del computer, venuti su a Nintendo, a Internet eccetera. Non so esattamente come saranno i prodotti, gli artefatti, e non credo sia importante saperlo. Voglio pensarci con calma e credo che in qualche modo ci sia una frontiera, che in qualche modo ci sia un certo lavoro di rottura da fare; ma a me piacciono molto i cambiamenti! Sono assolutamente aperto ai cambiamenti e so bene che il lavoro che facciamo ora può rivelarsi meno importante in futuro".

I tuoi progetti per questo futuro?
"Non so che cosa farò l'anno prossimo, neanche la settimana prossima, e forse la settimana dopo".

Dopo una chiacchierata così lunga, l'intervista deve terminare. "Mi pare di non aver ancora cominciato", afferma Arad. "Hai detto che per te basta così, per me è l'inizio, dovremmo andare avanti una settimana", perché la sua vita è un insieme di lavoro, comunicazione, arte... un continuum integrale alla Kiesler, dove non c'è pavimento o muro, principio o fine, è tutto un insieme, brutalista, materico, ingegnoso, rischioso, che sembra non voler finire mai. Fine.

With a three-day beard, *restless eyes and hands forever dirty, this time covered in white paint after decorating the spare room for Mariscal whom he has invited to hold a course at the Royal College, the Arad of the '80s has matured but not been sucked into the system. He is still the same Arad, hidden away in his restructured den on the outskirts of London, but famous now and earning a lot. His works are produced by the thousand: more than 100 kilometres of his 'curved' bookcase have already been sold. He does not dismiss the past, but is excited only by what is about to happen, and this is what …*

Are you still the "king of iron"?
"I don't know about kings and queens, and if I was the king of iron, I don't think I am any more because I expanded to many other materials".

What made you start working with iron?
"Because to work in wood, for example, you have to be a craftsman, an artisan, which doesn't suit my temperament. Metal, and not only iron, is a very forgiving material. It's almost like working with plastilina. You can do things and there is always a dialogue between the material and what the designer wants. I never wanted to work exclusively in metal but the problem is that when you start working when you are very young, you begin and it's a big decision to buy the tools, the instruments to work in metal and later you have many assistants to work in metal. So then you have to work in metal because you have the tools and the assistants to work in metal... ".

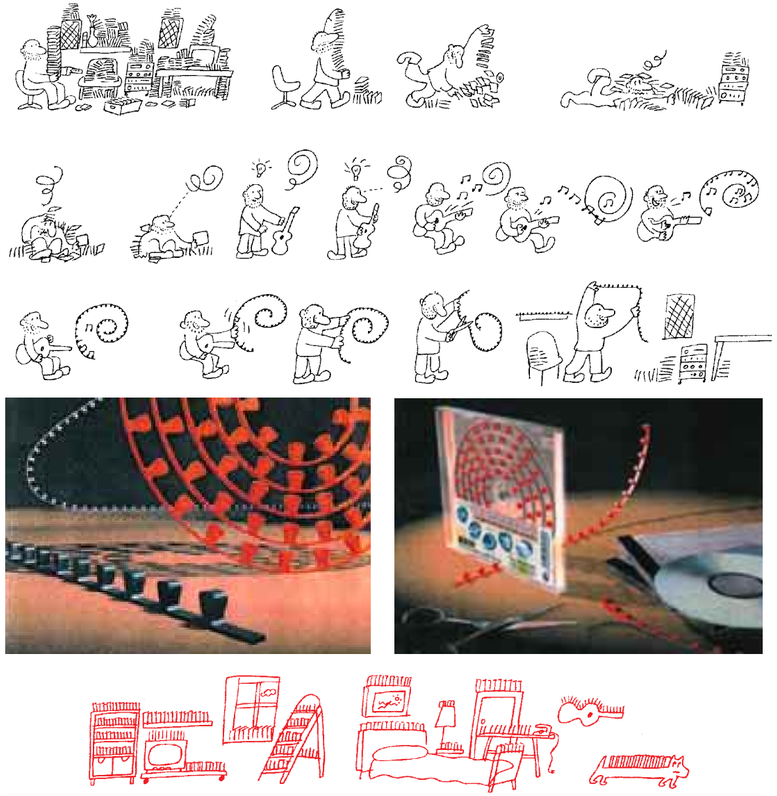
But you used to work mainly with metal…
"Not really. If you notice, I always did things in other materials, like concrete, but I created myself a big commitment to having a metal workshop. Five years ago I stopped and I closed the workshop here. When I do work in metal now I like to work with a technique that is not artisan, it's a drawing you do in the computer; you give it to a machine and the machine cuts the mold and then it's a very very industrial, high-tech process".

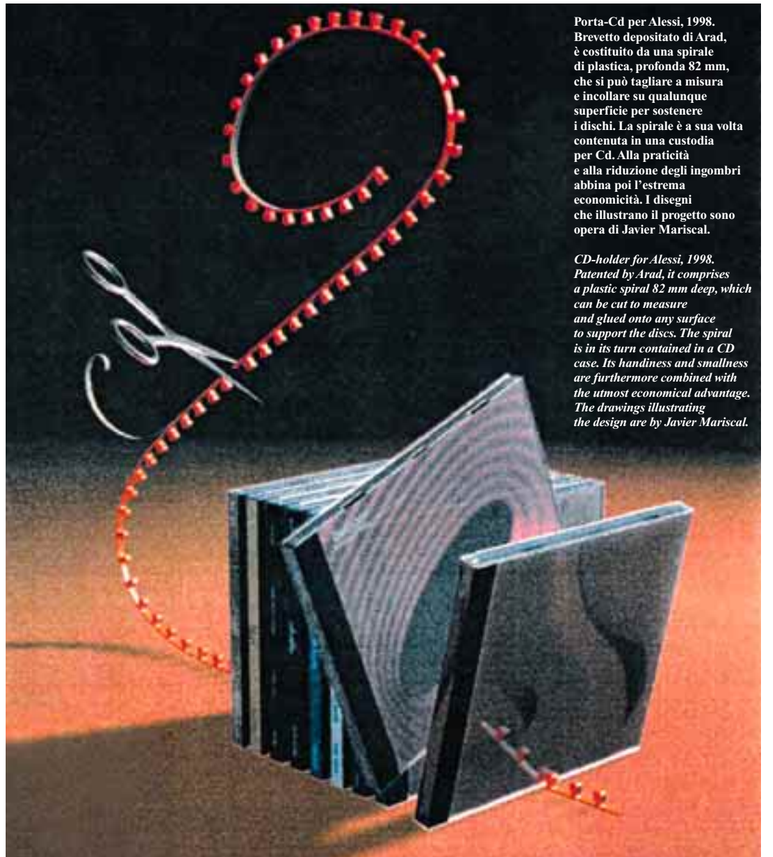
Do you yourself design with the computer?
"I use a 6-B pencil. I haven't changed that, I'm still a 6-B man that's my best medium. With it you can work in gold. I have a lot of computers but I don't spend my time in front of the screen, I do a drawing and they are very fast in these offices, very good with to translate builds. For me computer is almost like a Polaroid camera. I can see immediately how I get the feel of it. Sometimes it's so real on the computer that there is no reason to make it. So, that puts a lot of pressure on the designer to be good, to be fantastic. I think this is the challenge".

But after the intellectual process your work is chiefly concerned with materiality...
"It's true that I am very interested in material. When I closed the workshop it all changed, I mean the making of things was taken out, they were made by other people in Italy. So with this I had a chance to go downstairs in my atelier and get dirty, but it's not, it was like going to visit a place you lived in once, it doesn't mean you have to go and live there again, you have sentiments to that place, now I have sentiments about making and doing things directly. But I have to say, when I go and visit friends like Tom Dixon I see he still has a workshop, and I see all the tools and I think 'oh thank God!' I don't have all that any more, and ever since I have not had a workshop I have done more not less".

Can your designs be qualified as linked to sculpture?
"I'm very interested in sculpture but we have to talk about what is sculpture.

What really is your profession?
"I don't think I have to decide, you can do everything".





Porta-Cd per Alessi, 1998. Brevetto depositato di Arad, è costituito da una spirale di plastica, profonda 82 mm, che si può tagliare a misura e incollare su qualunque superficie per sostenere i dischi. La spirale è a sua volta contenuta in una custodia per Cd. Alla praticità e alla riduzione degli ingombri abbina poi l'estrema economicità. I disegni che illustrano il progetto sono opera di Javier Mariscal.

CD-holder for Alessi, 1998. Patented by Arad, it comprises a plastic spiral 82 mm deep, which can be cut to measure and glued onto any surface to support the discs. The spiral is in its turn contained in a CD case. Its handiness and smallness are furthermore combined with the utmost economical advantage. The drawings illustrating the design are by Javier Mariscal.

Verso l'architettura *Towards architecture*

In alto, veduta al computer della prima architettura progetta da Ron Arad. Si tratta di un'abitazione privata a Londra.

Top, computer picture of the first architecture designed by Ron Arad: a private house in London.

Scelta ecologica *Ecological choice*

Allia, 1996. Arad ha scelto una forma ovoidale per questo wc che può essere fissato direttamente al muro oppure sfruttare una gamba supplementare. Il getto è comandato da un dispositivo asimmetrico che racchiude due pulsanti distinti: essi permettono di scegliere una diversa portata d'acqua in modo da limitarne il consumo quando possibile.

Allia, 1996. Arad chose an ovoidal form for this wc, which can be fastened directly to the wall or can exploit a supplementary leg. The flush is operated by an asymmetrical device. The two distinct switches can be used to choose a different amount of water so as to limit consumption to the minimum.

But when they ask you, what do you answer?
"It depends who is asking. If it is you for Domus *I do design and I do architecture and I do some installations that some designers would say, 'ah but this is art!' I think that I can play lots of different games. The two extreme things would be the projects of the new job for Alessi. One it's a patent that we registered first. Is a store-CD, a spiral of plastic 82 mm. deep, very cheap, and you can cut it. And at the same time I work for another product for Alessi which is a teapot and the main thing about it is what it looks like a little palindrome, there is a spout, and it's exactly the same, it doesn't matter, so it doesn't bother me do define what this is, this is design, this is minimal... ".*

Surely you're not going to tell me you may even be a minimalist!
"I want to surprise myself. I need the people because this is how it works because if I show things to the people, and people are not interested one year after another, then I have no job. I like to be interested in things, when I go to an exhibition I like to be jealous, I want to look: 'ah that's interesting, ah that's postmodern, that's classical or that is near barocco or minimalism'. I can see when something is boring, and something is interesting. I don't need all the design theories to help me. I know".

No 'isms'

You have created a style: neo-brutalism or whatever you like to call it…
"No, no 'ism'. I don't, I mean people try different things".

***...Blade Runner, Mad Max** style, postpunk...*
"I never believed in any of them, the only one time that didn't matter to me it was when they did the "Nouvelles Tendences" in Paris, with Mendini, Starck... they invited me because they wanted a ruinist, so I said: I'm sorry I'm not a ruinist ... But it was a good platform to do something from, and for a little bit I played with the idea of extraction and what comes out of it".

Do you consider yourself an outdated figure of the '80s?
"Look, I consider myself exactly from my time, someone who was born in 1951 and grew up in a cliché artistic background, an artists' community. When I grew up the big debate at the head of my parents' table was figurative and abstract art. I grew up in the sixties, when abstract was taken over by pop art and I was very much influenced by Robert Rauschenberg and Jasper Johns. I was a baby and I grew up with these sort of influences, changing this world and that made a big impression on me, in the same way as the Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones and the whole hippie movement. In my formative years there were all these cultural changes that I cannot shake off. I cannot say this is not me".

Are, or were you, an exponent of postmodernism?
"I think the one movement I could never like is postmodernism in architecture because to me it always looked reactionary, it was recycling the past in a very simple way. Of course people need new labels to be excited, fortunately I'm not new, but I think my world for me has to be new every time".

First you opted for the one-off; do you now prefer mass-production?
"I'm very interested in mass production. But I don't want to change my way of designing to fit mass production. And I have a very good example which is the bookshelf for Kartell. I started it as a very uncompromised piece, you know to do shelves in one line, to drill the holes millions of times. I did it in metal the first for my home and I didn't change it".

Was it you that proposed making it industrially?
"If I designed it and went to the marketing board of Kartell, with people sitting around a big table and they start to analyse, is this going to be a bestseller? The answer would be no, they would say no, never. And for two years this was Kartell's best selling piece. You know I like very much when something is very unlikely... No one believed you can sell thousand of kilometers in one year".

Architecture, a brief in the balance

Can we talk about your relations with architecture?
"The big problem with architecture is that you don't do what you want; you have to listen please can you do this, so from the start you are dependent on clients".

Are you going to evolve from design towards architecture?
"I don't think you have to forget design, I don't think it's one or the other".

But do you prefer it?
"I think many people have this hidden desire to do more in architecture".

Is architecture something 'more' than design?
"I don't think so, I think it's more complex and a longer process. It's more frustrating, and you have to talk to a lot of bodies; you have to have the client, you have to have the authority, the contractor, the builders, the budget, then the environment".

Are you really interested in teaching?
"I thought the department of the Royal College was a very prestigious place, with a very good reputation, but I took a department that was not so good so I changed it completely and I got lots of new people like Marc Newson or Tom Dixon. All the people that I connect with and others that I don't have much connections with; and I want it to be a really active place because of such big prestige and I think we have to really change it ".

Why does a designer like you want to teach others?
"I don't want to be alone in my field and I believe it's good, generally good, to discuss what we do. I don't want to live in a conservative society".

Do you want to train students to give yourself an artistic 'descent'?
"Not at all. I don't like people to do similar works to what I do, but I like people to have a similar approach. The funny thing is that we, the professors, are the radicals and the students are conservative. The first project I gave my students was to write a book, about contemporary design and they could photocopy, download from computers, draw, write, take photographs, they could do whatever they wanted, just do a book because that is also a design object. I also wanted to discuss what is contemporary, I wanted to find out what is the world of reference. And I was shocked to find that the world of reference is somewhere between the Cappellini catalogue, Elle Décoration *and* Wallpaper *magazine, not even* Domus*. You know where they took pictures. Not all of them of course, I exaggerate, just to make the point, think what's going on and it's a big question, why do I want to be radical, maybe to be radical it's not so important. Maybe I ignore the value of being conservative and conventional, maybe they are right, maybe I'm wrong, but I mean to study that".*

What can be done that is radical and new in a school?
"You can do the same, I really want to make the Royal College the best course in the world, a place that will attract the best young people and the best teachers. In the same way there is no point in doing a chair if it doesn't have something new in it, there is no point in teaching a department if it doesn't produce something new".

How many of you are there in the office?
"We are eight people here. We have two people that are leaving and becoming independent now, going to start their own company, we gave them a big party last week in my house. We put an ad in the paper for an industrial designer and we had over 500 applications and it's a lot of work to read and we interviewed thirty people and very soon we hope made a good choice".

Would you like it to become a big and rich international firm?
"I'm not interested in money. We know we can do architecture competition because of the book. A product like this will pay, it will be fantastic, if this thing will make us rich, as a company, it will give us a lot of freedom to do more radical things. It's not that I don't like to talk about money, I love talking about money, we need it for the light, for electricity. I don't think we have complexes, but you have to believe when I say money is not important I used to say that we don't design for business, we have the business for design, we need the money for the design".

Your almost antagonistic relationship with Ingo Maurer is curious. Will it last?
"First of all Ingo is a fantastic designer, very special, very intense, when Ingo looks at you he looks at everything. I don't know anyone else like Ingo, it's hard work with him, I have a lot of respect for the work that he does. Like me, for him there are always two worlds, the

Il design e la cultura, alla società, credo possano dare un contributo modesto. Margaret Thatcher magari può credere che il design possa favorire l'economia, io sono un po' scettico.

Design and culture in society, I think it can make a modest contribution. Margaret Thatcher might believe that design can help the economy, I'm a bit sceptical.

world of artistic work that is translated in a very good way into industrial work. Each world is not mutually exclusive, it's a spectrum between one and the other, like with us, there is the laboratory work and there is the production. We are very different but is has been a very good symbiosis because when we come to Milan, I want the earth and he wants the sky, so there is no territorial conflict, we are not in any way competing with each other, I'm happy for him, he's happy for me, I mean it's fun , if it wasn't fun I wouldn't have done it".

Is there a preoccupation with the question of sustainability in your design?
"Ecodesign? I want to believe I'm a good citizen, I'm more interested, if I had to put my surplus money on things I would deal with my priorities differently. I would be more interested in what people do for each other, than what people do to the world. I'm not stupid, I know that politically I'm more interested in slave-labour, when people exploit children like Adidas making shoes, and more worried about that than using PVC for example".

But have you actually done anything about it?
"Not much, privately I do something but as a designer I don't know, I wanted to start something, like starting a logo for products that don't use child-labour".

Design as a social weapon

And are there any political or social compromises?
"I talked about the time when I grew up. If was easier then, the left was important, the left was good and the right was fascist, now we are in a time there isn't clearly a good idea, we don't know what is the big idea. We have a Labour government , but how left, I mean it's all very mixed and we all have really bad taste from the east, from communist and socialist democracies. When I was young I knew who was right, who was wrong. It's not like that any more".

Does creativity go better with the left?
"I can tell you about England, I think England is definitely in the right direction with all the faults, I mean people are wrong to expect the Labour government to make no mistakes, or to be utopian, it's not utopian. But we really feel we can breathe not after eigtheen years of conservative government, because clearly before it was, the country belonged to, it was like an oppressive regime, it belonged to a certain class like tenants that don't pay the rent".

Can design be useful as a political tool?
"No, not very much, I think that design can help people in the same way as music, art, or literature. It's part of a cultural activity, that as such can be liberating. Design and culture in society, I think it can make a modest contribution. Margaret Thatcher might believe that design can help the economy, I'm a bit sceptical".

Must design also be a cultural vehicle?
"I think culture generally is a surplus requirement. After we have the houses, the food, you can worry about culture, but culture by definition is surplus to necessities. Very important, we could survive without the Beatles, without Picasso, it wouldn't be so nice, so exciting, but we could. Most people in the world do. We should not forget that Picasso and Rembrandt exist in a world of minority, a big minority. There a big queue outside a museum to see Matisse but it's still a luxury minority, we play with the same minority and it's very important to remember".

How do you picture the next few years of your maturity?
"First of all I'd like to be, as a person, to be in touch with the world, I don't want to lose touch with younger people. I'd like to be active, I don't want to be marginalized. When you look at people like Sottsass or Castiglioni it gives you, you know it makes you feel good because these people are still active, respected, they are still in development".

Why do you go on working so hard?
"Because that's what I like to do. If I relaxed, if I used my time I would do the same because I feel that I'm just beginning, I haven't done it yet, in architecture for sure I have not done enough".

What will future objects be like?
"Now there is a big gap between my generation and the people that work here because they do it all with computers. I grew up without computers, we worked together beautifully but soon people in my place will be computer-minded, grewing up with Nintendo, Internet, etc. I don't know exactly what the products, what the artifacts will be and I don't think it's important to know is going to take my time and I think somehow leading edge, somehow there is enough ground breaking work to do, but I welcome changes! I'm absolutely open to changes and I'm aware that the work we do now may be less relevant in the future".

And your projects for this future?
"I don't know what I'll be doing next year, only for the next week, and perhaps the week after".

After hours of talking, the interview has to end. "I feel we haven't started yet ", says Arad. "I feel that we did not begin. You said for you it's enough, for me it's like the beginning, we should do this for one week", because his life is a compound of work, communication, art... a complete continuum, as Kiesler saw it, where there is no floor or wall, beginning or end, where everything is one: brutal, material, ingenious, risky, that never seems to want to end. End

Arad in breve *Arad in brief*

Che cosa non ti piace della gente?
“Odio l’intolleranza, la bigotteria, la noia”.

Quali valori apprezzi maggiormente?
“La passione, l’interesse, l’apertura mentale, la generosità, l’intelligenza. La lista è lunga... ”.

È meglio l’intelligenza o la bontà?
“Be’, sì, la risposta sarebbe ‘la bontà’, ma non credo che si possa essere estremamente stupidi e estremamente buoni”.

Un film?
“Quelli di Jacques Tati”.

Un libro?
“*Comma 22*, di Joseph Keller”.

Un pittore?
“È difficile. Pittori piuttosto che artisti?... Marcel Duchamp”.

Un cantante?
“Dylan fino al 1979. Il primo Dylan, purtroppo non quello di oggi”.

Un architetto?
“Frederick Kiesler”.

Sopra e in basso, immagini al computer dell’Adidas Stadium a Parigi. Qui sotto e nell’altra pagina, immagini al computer dell’Adidas Sport Café di Tolone.

Above and bottom, computer images of the Adidas Stadium in Paris. Below and opposite, computer images of the Adidas Sport Café in Toulon.

Un designer?
“Non saprei, qui sono molto in difficoltà, parecchi, non so che dire; magari... Eames, Jacobsen, Castiglioni, forse Starck”.

Un oggetto del Ventesimo secolo?
“Per forza il televisore. La bellezza del televisore è che non sappiamo chi ha progettato il televisore”.

Un oggetto firmato?
“La sedia Ant di Jacobsen”.

Un oggetto per il prossimo secolo?
“Il televisore, l’automobile, il telefono... ”.

Un sogno?
“Che tutti siano felici e abbiano tutto quello che vogliono, e che non ci siano guerre... Che il mondo diventi un’unica gran festa, piena di gente interessante”.

Un messaggio per i giovani designer?
“Il messaggio è quello di godere del proprio lavoro e di non tentare di diventare simile a qualcun altro. Di non cercare di essere nuovi, ma cercare di essere sé stessi. Non conta niente che uno cerchi di essere come qualcun altro, di essere l’eroe, perché non funziona”.

What don’t you like about people?
“I hate intolerance, bigotry, boringness”.

What values do you appreciate most?
“Exciting, interesting, open-mindedness, generosity, intelligence, I can make a long list... ”.

Which is best, intelligence or goodness?
“Yes, the word is good people but I think I don’t believe one can be extremely stupid and extremely good”.

A film?
“Jacques Tati’s”.

A book?
“Catch 22, Joseph Keller’s”.

A painter?
“That’s difficult. Painters rather than artists?... Marcel Duchamp”.

A singer?
“Dylan up to 1979. The early Dylan, sadly not now”.

An architect?
“Frederick Kiesler”.

A designer?
I don’t know, it’s very difficult. There are a lot of them, I’m stuck, it might... Eames, Jacobsen, Castiglioni, it could be Starck”.

A twentieth-century object?
“It has to be the television. The beauty of the television is that we don’t know who designed the television”.

A designer object?
“The Ant chair by Jacobsen”.

An object for the next century?
“A television, car, a telephone...”.

A dram?
“Is that everyone will be so happy, and have everything that they want, and there will be no wars... That the world should become one big party and everyone be exciting”.

A message for young designers?
“The message is enjoy what they do and not try to be like someone else. Don’t try to be new, try to be themselves. It’s not interesting for someone to try to be like someone else, to be the hero, because it doesn’t work”.

Testo di Juli Capella

Un materiale, una funzione Progetto Terra, lampade in ceramica

Produttore: Proto Design

Text by Juli Capella

One material, one function Terra Project, ceramic lamps

Manufacturer: Proto Design

Un incarico che apparentemente lasciava pochissima libertà ai designer – realizzare una lampada in ceramica bianca – ha permesso invece di far risaltare la forza del materiale grazie a una serie di 'trasposizioni' di oggetti da un ambito a un altro. Ne è nata una collezione la cui forza sorge dal coraggio progettuale della nuova generazione che dalla periferia sta conquistando la scena internazionale.

A commission leaving apparently very little freedom to the designer – to create a lamp out of white ceramic – instead allowed the power of that material to be enhanced through a series of 'transpositions' of objects from one field to another. Out of this came a collection whose strength lies in the courageous approach to design shown by the new fringe generation now in the process of conquering the international scene.

"Fai quello che vuoi e come vuoi". Qualche ingenuo pensa che sia questo l'incarico ideale per un designer. Tuttavia nella realtà accade esattamente il contrario: quanto più delimitato, preciso e diretto è un incarico tanto più è possibile realizzare brillanti progetti. L'ambiguità del "tutto va bene" provoca quasi sempre la dispersione, mentre le restrizioni intelligenti possono portare a concentrare gli sforzi in un capolavoro.
L'azienda Proto Design è stata fondata in 1992 a Lisbona da Marco Sousa Santos e José Viana e la sua produzione internazionale ha preso un importante avvio con la collezione Ultra-Luz. Si trattava anche di un esperimento provocatorio: come produrre lampade di design d'alta qualità a bassissimo costo utilizzando soltanto fogli di propilene colorato? Grazie alla risposta a livello internazionale di questa iniziativa, condotta nel 1995, la Proto ha ritenuto l'anno scorso di avere ormai forza sufficiente per una sfida più importante: il progetto Terra, presentato a Francoforte e alla Galleria Ozone di Tokyo. L'incarico questa volta era davvero molto ristretto: fare una lampada in ceramica bianca (vedi box). Quanti risultati felici può dare questa equazione? Sicuramente infiniti, ma per avere un'idea sufficientemente rappresentativa che cosa ci poteva essere di meglio che invitare un gruppo selezionato di designer di diversi Paesi e tendenze per rispondere a uno stesso quesito? La ceramica è un materiale più 'dignitoso' della plastica o almeno più nobile. E la rosa degli invitati è costituita da una generazione intermedia che già spinge con forza per scalzare le star affermate: il francese Arik Levy, l'olandese Ed Annink, i tedeschi Konstantin Grcic e Uwe Fischer (ex Ginbande), l'inglese Sebastian Bergne, lo spagnolo Josep Puig e una selezione dei migliori talenti del nuovo design portoghese, tra i quali spicca José Viana. L'obiettivo dell'operazione è di "sperimentare la tecnica della ceramica su differenti proposte, sfruttando la tradizione e la qualità dell'industria della ceramica portoghese sovvertendone la storica vocazione agli oggetti per la tavola; procedere con nuovi esperimenti di design e di mettere in luce il ruolo del designer come creatore di progetti alternativi". E il risultato è un catalogo che sorprende per la sua eleganza e per la sua audacia, ma che soprattutto si segnala per la "trasposizione materica": la sorpresa di vedere tazze, vasi, zuccheriere, macinini e perfino un frullino appesi al soffitto. Se saranno coraggiosi – e capaci – di ripetere questa trasposizione in altri ambiti quotidiani, senza dubbio il nostro paesaggio domestico in futuro ci presenterà molte sorprese – e senza odore di plastica? Al momento i portoghesi ce ne offrono qualcuna. Noi seguiremo con attenzione questa periferia ogni volta più vicina.

1

Some naives think that *"Do what you like as you like" is the designer's ideal brief. In reality however, exactly the opposite is true: the more delimited, precise and direct the commission, the greater the possibility of finding brilliant ideas. The ambiguity of "anything goes" nearly always leads to dispersion, whereas intelligent restraints can help efforts to be concentrated into a masterpiece.*
The Proto Design firm was founded in 1992 in Lisbon, by Marco Sousa Santos and José Viana, and its international production got off to a fine start with the Ultra-Luz collection. The collection was also a provocative experiment in how to produce high quality design lamps at a very low cost, using only coloured propylene sheets. Thanks to the international response to this initiative, launched in 1995, Proto felt it had gained enough strength to take up a more important challenge: the Terra project, presented in Frankfurt and at the Ozone Gallery in Tokyo.
The brief this time was indeed very restricted: to design a lamp in white ceramic (see box). How many good results can this equation produce? A great many, to be sure. But to get a sufficiently representative idea, what better than to invite a select group of designers from different countries and tendencies to answer precisely that question. Ceramic is a more 'dignified', or at any rate nobler material than plastic. And the chosen designers came from an intermediate generation already pushing hard to oust the established stars: the Frenchman Arik Levy, the Dutchman Ed Annink, the Germans Konstantin Grcic and Uwe Fischer (ex Ginband), the British Sebastian Bergne, the Spaniard Josep Puig, and a selection of the best talents from new Portuguese design, notably José Viana.
The object of the operation was to "experiment with the technique of ceramics on different propositions, while exploiting the tradition and quality of the Portuguese ceramics industry; subverting its historical vocation for tableware; undertaking new design experiments and highlighting the role of the designer as a creator of alternatives".
The result is a catalogue of surprising elegance and boldness, but above all conspicuous for its "material transposition": the surprise of seeing cups, vases, sugar-bowls, grinders and even a mixer hanging from the ceiling. If they are daring enough – and able – to repeat this transposition into other everyday areas, then without doubt our domestic landscape in the future will have plenty of surprises in store. With no odour of plastic? The Portuguese have already come up with a surprise or two. And we shall be watching closely this ever nearer fringe.

Progetti di:
Design by
1 José Viana
2 Carla Lobo
3 Arik Levy
4 Marco Sousa Santos
5 Raul Cunca
6 Uwe Fischer
7 Miguel Vieira Baptista
8 Josep Puig
9 Ed Annink
10 Konstantin Grcic
11 Mats Theselius
12 Sebastian Bergne
13 Filipe Alarčao
14 Fernando Brízio
15 Pedro Silva Dias

2

3

4

5

6

Un incarico preciso aiuta il designer

Ecco il briefing inviato ai designer dalla Proto: "La lampada (a sospensione, da parete, da terra, da tavolo), rigorosamente in ceramica, con la sola aggiunta delle componenti elettriche dovrà; essere prodotta con un unico stampo; essere economica; essere funzionale; dare buona illuminazione; permettere all'acquirente il facile assemblaggio delle parti elettriche; usare solo componenti elettriche standard; permettere l'uso di qualsiasi lampadina; essere in regola con le norme di sicurezza (ricordare che la ceramica resiste alle alte temperature e mantiene il calore, perciò va tenuto in considerazione il modo in cui andrà maneggiata). Non dovrà avere decorazioni, si preveda comunque l'uso del colore. Dovrà avere meno fori possibile e solo per i collegamenti elettrici".

Precise instructions help the designer

Below is the brief sent by Proto to its selected designers: "The lamp (suspension, wall, floor, table), strictly in ceramic, with the sole addition of the electrical components, must: be produced from a single mould; be economical be functional; give a good light; allow easy assembly of the electrical parts by the purchaser; use only standard electrical components; allow the use of any bulb comply to safety standards (remember that ceramic resists high temperatures and maintains heat, therefore the way it is handled will need to be considered). It must have no decoration, though the use of colour is accepted. It must have the least possible number of holes and only for electrical connections".

7

8

9

10

11

12

13

14

15

Testo di Andrea Lavazza

Un materiale tante funzioni
Oggetti in plastica per la casa

Produttore: Authentics

Text by Andrea Lavazza

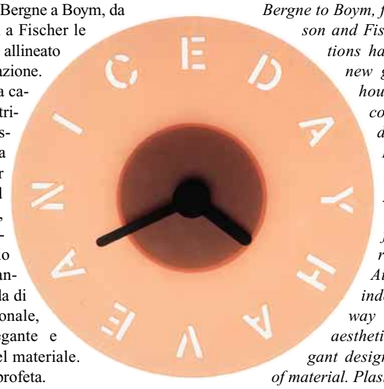
One material many functions
Plastic products for the home

Manufacturer: Authentics

Ridare dignità alla plastica: è sempre stato questo l'obiettivo di Hansjerg Maier-Aichen e dei designer che di volta in volta ha chiamato a collaborare al suo progetto. Anche quest'ultima collezione si segnala per la valorizzazione del materiale con una scelta di semplicità, funzionalità ed eleganza. Il polipropilene trattato per avere particolari qualità tattili e cromatiche diventa così il vero protagonista.

The restoration of dignity to plastics has always been the aim pursued by Hansjerg Maier-Aichen and the designers brought in by him to collaborate on his project. This latest collection is again conspicuous for its enhancement of plastic with the accent on simplicity, functionality and elegance. Polypropylene treated to create particular tactile and colour qualities thus plays the leading role

Malgrado sia una felice 'invenzione' della scienza contemporanea, verso la plastica permane un atteggiamento fortemente ambivalente. Se da una parte ha rivoluzionato il design, la produzione e, soprattutto, la vita quotidiana di miliardi di persone, dall'altra permane la svalutazione espressa nel popolare giudizio negativo: "È di plastica", rivolto a oggetti di scarsa solidità, dubbia durabilità e poco pregio. C'è poi il problema in questi anni forse più rilevante: l'inquinamento e, quindi, la necessità dello smaltimento. La ricerca, ovviamente, tiene debito conto di tutto ciò e prosegue verso il superamento di tali inconvenienti.
Con questo spirito il designer tedesco Hansjerg Maier-Aichen ha dato vita al marchio Authentics e oggi può dire di essere riuscito nell'intento. Non senza immodestia, anche se i numerosi tentativi di imitazione o gli autentici 'plagi' sono di conforto all'affermazione, quelli di Authentics si sono definiti "i maestri della bella plastica". Secondo John Thackara, direttore del Netherlands Design Institute, Authentics è stata capace di ridare dignità a questo materiale. E a ulteriore conferma lo scorso anno è arrivato l'European Design Prize.
L'attenzione di Maier-Aichen va in due direzioni: il materiale e il design. La ricerca sulle materie prime ha portato alla scelta preferenziale del polipropilene, che non richiede molta energia per la trasformazione in prodotto finito ed è facilmente riciclabile. Anche il progetto, come si può notare nei prodotti che qui presentiamo, è pensato in funzione del materiale, che viene valorizzato con un linguaggio minimalista usando la plastica in lastre sottili. Ciò consente di ridurre pesi e spessori, offrendo anche l'opportunità di risparmiare materia prima. Materiali a grana fine, che danno superfici con particolari qualità tattili, e tinte satinate, che conferiscono alla plastica una qualità visiva nuova e un effetto traslucido molto particolare, sono le caratteristiche capaci di fare spiccare nel panorama del design gli oggetti così concepiti. Ed è stato proprio il gruppo internazionale di giovani progettisti scelti da Maier-Aichen a saper valorizzare il polipropilene. Da Grcic ad Annink, da Bergne a Boym, da van der Jagt ad Andersson a Fischer le collezioni Authentics hanno allineato il meglio della nuova generazione. Con gli ultimi oggetti per la casa si aggiungono nuovi contributi creativi, da Matali Crasset a Diego Lemme, da Alejandro Ruiz a Peter Grosshauser, da Winfried Scheuer a Robert Wettstein, senza dimenticare la mai interrotta produzione dello stesso Maier-Aichen, instancabile nell'indicare la strada di un design semplice, funzionale, esteticamente curato, elegante e sempre attento al ruolo del materiale. Anche la plastica ha il suo profeta.



Although it has been a happy *'invention' by contemporary science, plastic still tends to be frowned upon. Whilst on the one hand it has revolutionized design, production and, above all, the daily lives of billions of people, on the other its lowly status has continued to be expressed in popular judgement: "It's plastic", referring to objects of poor stability, doubtful durability and undistinguished quality. Then there is what has in recent years been perhaps the most relevant issue, that of pollution, hence the necessity for disposal. Research obviously takes all this into account and is striving to overcome the drawbacks.*
In this spirit, German designer Hansjerg Maier-Aichen set up the trademark Authentics and can today claim to have succeeded in his intention. Not without immodesty, though the numerous attempts at imitation or outright plagiary would seem to endorse the affirmation, Authentics have dubbed themselves "masters of fine plastic". According to John Thakara, director of the Netherlands Design Institute, Authentics have managed to restore dignity to this material. And further confirmation came last year with the European Design Prize.
Maier-Aichen's attention is turned in two directions: towards material and towards design. Research on raw materials led to a predilection for polypropylene, which is not energy-consuming for transformation into finished products and is easily recyclable. The design, too, as can be noted in the collection presented here, is thought of in terms of material, boosted by a minimalist idiom using plastic in thin sheets. In this way weights and thickness can be reduced, whilst also providing the opportunity to save raw material. Fine-grain materials, offering surfaces with particular tactile qualities, and satin-finish shades that give plastic a special translucent appeal, are characteristics that have made these products prominent in the design panorama.
And it was precisely the international group of young designers picked by Maier-Aichen that succeeded in enriching polypropylene. From Grcic to Annink and Bergne to Boym, from van der Jagt to Andersson and Fischer, the Authentics collections have arrayed the best of the new generation. With the latest household goods, new creative contributions have been added, from Matali Crasset to Diego Lemme and Alejandro Ruiz to Peter Grosshauser, from Winfried Scheuer to Robert Wettstein, without forgetting the never interrupted output from Maier-Aichen himself, who remains indefatigable in pointing the way to a simple, functional, aesthetically well-groomed and elegant design ever attentive to the role of material. Plastic, too, has its prophet.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

1 Matali Crasset, bicchiere portaspazzolino/ *toothbrush cup*, 1996.
2 Hansjerg Maier-Aichen, *La tête*, 1996.
3 Hansjerg Maier-Aichen, *Rondo*, 1996.
4 Vogt+Weizenegger, *Mono*, 1997.
5 Sebastiane Bergne, *Brocca*, 1997.
6 Diego Lemme, *Due*, 1996.
7 Hansjerg Maier-Aichen, *Semi*, 1997.
8 Peter Grosshauser, *Haveaniceday*, 1996.
9 Robert Wettstein, *Twinset*, 1996.
10 Winfried Scheuer, *Grid*, 1996.
11 Konstantin Grcic, H_2O, 1996.
12 Hansjerg Maier-Aichen, *6 Times*, 1996.
13 Alejandro Ruiz, *Twilight*, 1996.
14 Hansjerg Maier-Aichen, *Focus*, 1997.
15 Hansjerg Maier-Aichen, filtro per caffè/ *coffee filter*, 1996.

Tutte lo foto di Markus Richter tranne 1, 3, 13 di Mario Pignata-Monti.
All the photographs by Markus Richter except 1, 3, 13 by Mario Pignata-Monti.

12

13

14

15

Thomas Meyerhöffer

Testo di Francesca Picchi

eMate, tecnologia e leggerezza per imparare

Produttore: Apple

Text by Francesca Picchi

eMate, technology and lightness for learning

Manufacturer: Apple

2

L'estendersi di comunità virtuali sta sullo sfondo del progetto di questo comunicatore personale con caratteristiche del tutto inusuali per il modo d'uso. L'influenza che la mobilità e la disponibilità dell'informazione potranno avere sui nostri comportamenti quotidiani è indagata attraverso il modo diretto e spontaneo che i bambini riservano tutto ciò che entra a far parte della loro vita. L'idea di un ambiente distribuito di apprendimento configura l'oggetto come "strumento per la scoperta"; puntando sui bambini, la generazione del futuro, questo computer portatile prefigura i modi in cui muterà la nostra percezione della comunicazione su vasta scala.

The widening of virtual communities lies behind the project for this personal communicator and its unusual uses. The potential influence of the mobility and availability of information on our everyday behaviour is here surveyed through the direct and spontaneous attitude of children to everything that comes into their lives. The idea of a "distributed learning environment" configures the object as a "tool for discovery". Aimed at children, the generation of the future, the new laptop prefigures the ways in which our perception of large-scale communication is likely to change.

Apple ha messo a punto un computer portatile a basso costo pensato e realizzato per i ragazzi delle scuole, la generazione che ha ormai compiuto il ciclo di assimilazione dell'era informatica. In qualità di "strumento di apprendimento", *eMate* funziona da "supporto alla libera espressione" e da "aiuto alla rappresentazione dei pensieri e delle idee degli studenti" ma la sua vera natura si rivela nel carattere di "strumento di accesso alla tecnologia intesa come mezzo di interconnessione a una comunità globale". Apple affronta la questione degli oggetti del comunicare sostenendo nuovi progetti con una naturale attitudine a sperimentare nuove forme e nuovi usi con il tocco leggero di un gioco. A un costo inferiore agli 800 dollari *eMate* prosegue lo sforzo di diffondere uno strumento che diventa sempre più indispensabile a chi lavora con dati e informazioni ed è ormai abituato ad accedere a una mole sempre crescente di essi e a mischiarli-incrociarli con l'aiuto di word processors o di programmi di calcolo.

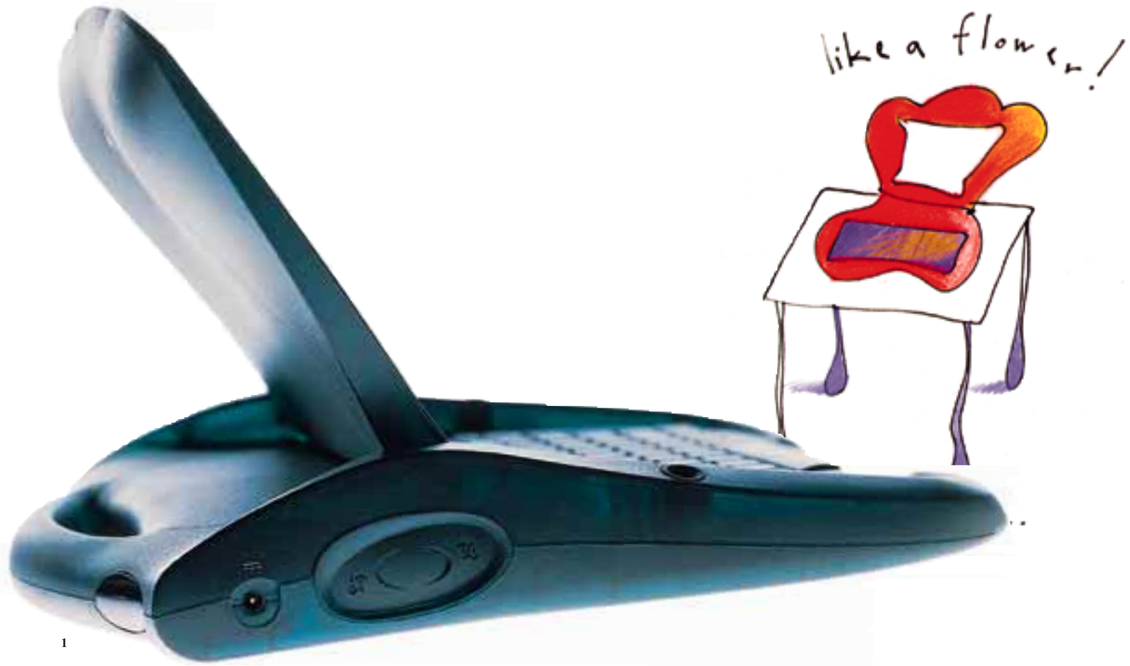
Sfruttando i dati di mercato che indicano il settore educational come campo di sviluppo strategico su cui orientare gli investimenti della ricerca, Apple ha seguito un progetto che dei bambini coglie tutta la leggerezza e l'immediatezza cui essi sanno costringere per offrire un esempio reale di quello che immaginiamo sarà l'immediato futuro degli oggetti intelligenti. Proprio in questo senso *eMate* vuole connotarsi come simbolo della nuova visione di Apple che, non va dimenticato, ha svolto un ruolo importante nell'alfabetizzazione digitale con i suoi computer facili da usare e perfino gentili nel presentarsi con un sorriso a ogni nuovo contatto. Robusto quanto basta per sopravvivere a cadute di ogni tipo, *eMate* sfrutta la piattaforma già collaudata da Newton (*Domus*, n.785, settembre 1996) che gli permette di utilizzare il riconoscimento della scrittura manuale vergata direttamente sullo schermo, oltre naturalmente alla possibilità di connettersi con ogni tipo di dispositivo informatico; è quindi dotato di modem che lo connette a Internet e gli permette di funzionare da casella elettronica. Pensato per la scuola, *eMate* sostiene l'idea dell'ambiente distribuito di apprendimento, che prevede il formarsi di comunità allargate. L'elaboratore elettronico diventa così il supporto ideale con cui ricavare, appuntare, memorizzare e scambiarsi le informazioni a distanza. Questo oggetto, destinato a diventare il compagno di una nuova generazione di scolari (capace di sostituire il diario, la calcolatrice e forse anche i pesanti libri di testo), permetterà di allestire laboratori mobili di ricerca consentendo un uso disinvolto della tecnologia a scuola. *eMate* coniuga infatti le più diffuse funzioni correlate a un computer (word processing, programmi di disegno, foglio elettronico...), offrendo l'opportunità di interagire con una postazione fissa (collocata in classe) a sua volta connessa in una rete locale (la rete che unisce le postazioni fisse della scuola). Nello stesso tempo garantisce l'accesso a Internet, che su scala superiore permette di comunicare con altre scuole o interagire con istituzioni come la Library of Congress o altri database. Strumenti come *eMate* permettono di sperimentare metodi di apprendimento più liberi, mentre emerge sempre più forte la priorità del sapere come capacità di districarsi nei meandri dell'offerta spesso indiscriminata di informazione. Si è detto che *eMate* condivide con Newton il medesimo processore e quindi il medesimo sistema operativo (per Newton oggetto della ricerca era la tecnologia di cui l'oggetto reale rappresentava solo un'applicazione, la più probabile e accessibile). Questo progetto parte dal quel punto per esplorare la natura flessibile di tale tecnologia, ma soprattutto per compiere una riflessione su tutto ciò che può essere costruito intorno alla performance funzionale 'cruda', sui comportamenti, sul valore affettivo o emozionale di un oggetto pronto a diventare un compagno di molte ore nella giornata. Colpiscono la complessità della ricerca e l'impegno che stanno dietro al progetto: ne sono partecipi scuole e numerosi gruppi di studio i quali indagano sull'effetto che un ambiente distribuito di apprendimento potrà avere sugli studenti che, proveninedo da contesti culturali diversi, vengono inseriti in una comunità sempre più estesa.

1

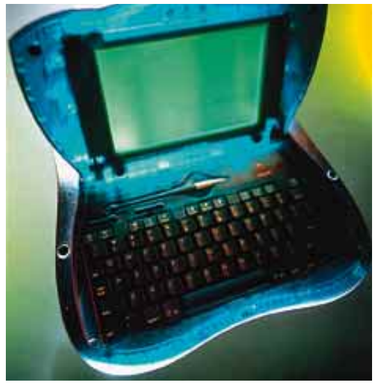
1 Il progetto di questo computer portatile -comunicatore personale ha puntato sui caratteri emozionali, affettivi. Il progettista Thomas Meyerhöffer afferma: "Non sono interessato alla 'tecnicità' del computer. Trovo stimolante che uno dei più sontuosi oggetti di possesso nelle nostre case, non la TV né il divano, sia un oggetto insignificante e senza carattere". Prioritario era che l'oggetto fosse abbastanza robusto per essere trasportato e usato con facilità in ogni condizione e ambiente anche dagli allievi delle elementari. Lo châssis in acciaio è montato su sospensioni. *eMate* pesa meno di 2 chili, misura 30,5x 29 cm ed è alto 5,3 cm.
2 Elaborazioni al CAD della scocca a "guscio di ostrica" in materiale termoplastico.

1 *The design of this portable personal communicator-computer is concentrated on emotional, affective characteristics. Says its designer Thomas Meyerhöffer: I am not interested in the technicality of the computer: I find it interesting that the most costly possession in our homes – not the sofa or the TV – is a bland and meaningless object". A priority was that the object should be sturdy enough to be carried about and used with ease in any condition and environment even by elementary schoolchildren. The steel châssis is suspension-mounted and eMate weighs less than 4 lb, measures 30.5x29 cm and is 5.3 cm high.*
2 *CAD processing of the thermoplastic clamshell.*

Apple has developed a low-cost *portable conceived and made for schoolchildren, a generation that has by now completed the computer era's cycle of assimilation. As a "learning tool", eMate works as a "support for free expression" and as an "aid to the representation of pupils' thoughts and ideas". But its real nature is revealed in its character as "a tool for access to technology as a medium of interconnection to a global community". Apple tackles the question of communicating tools by backing new projects with a natural aptitude for testing new forms and uses, with the light touch of a game. At a cost of under 800 dollars, eMate is intended to circulate a tool ever more vital to anybody accustomed to work with and to assess a now increasing mass of data and information, and to mix and interconnect these with the aid of word processors or computer programmes.*
*By exploiting market data that point to the education as the strategic field of development on which to orient research investment, Apple has followed a project that captures all the lightness and immediacy expressed by children, to offer a real example of what we imagine will be the immediate future of intelligent products. Precisely in this sense, eMate is intended as a symbol of the new philosophy pursued by Apple which, it should not be forgotten, has played a major role in establishing digital literacy with its cheerfully user-friendly computers. Sturdy enough to survive being dropped and knocked about, eMate exploits the platform already tested by Newton (*Domus *no. 785, September 1996). It can thus recognize words directly penned onto the screen, besides, of course, being able to link to all types of information technology devices. It therefore has a modem to connect it to Internet so that it can also be used as an electronic postbox.*
Designed for schools, eMate sustains the idea of a distributed learning environment for the formation of extended communities. The computer thus becomes the ideal support for the remote obtaining, noting, storing and exchanging of information.
This product, destined to become the companion of a new generation of schoolchildren (with the capacity to substitute diaries, calculators and perhaps even heavy textbooks), will allow mobile research workshops to be set up and pave the way towards an unrestrained use of technology at school. EMate in fact combines the commonest computer-related functions (word processing, drawing programmes, electronic pages…) while presenting the opportunity to interact with a workstation (in the classroom) in its turn con-



1



I bambini ci insegnano il futuro

La tastiera dice: scrivi con me
La maniglia: dice prendimi con te
I due fori portapenne ricordano un banco da scuola
Lo schermo è come un fiore sul banco
Il colore comunica serietà e individualismo

I bambini oggigiorno sono abituati a una grande sofisticazione.
Abbiamo a lungo testato l'interfaccia con ragazzi di età compresa tra gli 8 e i 16 anni, loro hanno capito l'interfaccia molto rapidamente e l'hannno spinta ai limiti del suo uso. Ho capito che loro volevano un computer che fosse sofisticato come quello dei loro padri ma che fosse per loro. L'interfaccia Newton basata sulla scrittura manuale era ideale per la sua 'leggerezza'; rispetto ai più diffusi sistemi operativi ha il salvataggio automatico, non richiede tempi morti di accensione e vi si può disegnare direttamente con la penna. Ora con un nuovo processore il riconoscimento della scrittura manuale risulta più veloce, l'interazione generale avviene in tempo reale. Penso che questa sia il tipo di intefaccia 'leggera' che vedremo nel futuro su un sempre maggior numero di computer, piccoli o grandi che siano. Durante i test osservavo come i bambini tenevano *eMate* e come se lo portavano in giro, ma soprattutto ero interessato a come sviluppassero una relazione di tipo emotivo con *eMate*. Penso che la gente sia stata molto alienata dai computer ... In questo senso *eMate* è un simbolo, un soluzione semplice per tutti, che ha saputo addomesticare l'hardware del computer; come se fosse il primo di molti nuovi strumenti intelligenti per persone normali (in questo senso forse la mia idea di democrazia di stampo tipicamente svedese ha a che fare con questa fascinazione...). Penso che il contatto con i bambini ci possa dire molto riguardo al futuro. I bambini sono portati naturalmente a un'esperienza totalizzante, non considerano un prodotto solo per come funziona ma per come influisce sulla loro vita. L' opportunità di progettare per i bambini è stata spesso una scusa che mi ha legittimato a progettare un prodotto che tutti noi in fondo potremmo volere. Nel futuro quando la tecnologia sarà un genere di prima necessità (assai presto) potremo vedere molti più progetti di carattere emozionale. Aziende come Nike produrranno webbrowsers e Alessi sarà in grado di vendere anche computers. La forza trainante sarà la Rete (Web) che sarà ovunque e sarà la nostra interfaccia. Potremo trovare prodotti "cross branding" o "cross breading" dove marchio e funzione saranno sovrapposti: terminale della rete-televisore-telefono-computer-GPS-orologio-casco-webbrowser-portafoglio elettronico. Tutto questo ci lascerà una marea di congegni che influenzeranno sempre più la nostra vita. Alcuni ci renderanno più liberi. Altri diranno al nostro capo dove siamo in ogni momento. Le aziende di computer entreranno in competizione con le aziende che influenzano gli stili di vita come per esempio la Nike. Io ritengo che la sfida oggi consista nel dare agli utenti dei dispositivi più intelligenti, che rompano con l'idea di scatola, verso i quali relazionarsi come con una persona normale. È probabile tuttavia che ciò non accada immediatamente...

Thomas Meyerhöffer

The future taught by kids

The inviting keyboard says: write on me
The handle says: take me with you
The two penwells remind you of a writing desk.
The screen is like a flower on a desk
The color is a layering of seriousness and individualism.

Kids are very sophisticated today. We tested the user interface extensively with kids from 8 to 16 years old. They understood it very quickly and pushed it to its limits.
I also understood that they wanted a computer as sophisticated as their father's, but for them.The Newtons penbased interface was ideal for its 'lightness' compared to larger operating systems, it saves automatically: no start up time is needed and you can draw on it with the pen. With a new faster chip, it really corresponds to real time, with handwriting recognition and general interface interaction. I think this light interface is what you will see in the future on an increasing number of computers, small and large. In the user tests I watched the kids hold the eMate and carry it. I observed where they put her hands and how they felt secure holding it by the handle. Most interesting was how they developed a positive emotional relationship to eMate. When they referred to is as theirs, I understood we had done something right. I think people have been so alienated by computers... eMate is a symbol, that this might be for me this time... a simple solution for anybody domesticating computer hardware and as such it is the first of many new intelligent tools for the normal person (Maybye my Swedish democratic background has something to do with this fascination...).
I belive the relationship with kids tells us about the future. Kids care much more about total user experience and evaluate the product not only on performance, but on how it affects their life. The computer industry has been driven too long by the speed technocrats and this opportunity (with the eMate) to design for so-called kids simply became a legitimate excuse for me to do a product that all of us want. Many times I had to defend the product through the development phase, and I used the kids as the reason. In the future, when technology is a commodity (soon) you will see many more emotional designs of this type. Companies like Nike will build webbrowsers into their soft products and Alessi will be able to sell computers.The driving force will be the Web, which will be everywhere and will be our interface. We will find "cross breading" or "cross branding" products where brand and function will interchange: web-TV-Phone-computer-network computer-GPS navigation-watch-headgear-flashlamp-webbrowser-portable cash machine... etc. It will leave us with a flood of devices that will affect our lives. Some will make us more free. Others will tell your boss where you are all the time... Most computer companies will get competition from companies who understand lifestyles and branding like Nike. Thinking about the design now, afterwards, I think I have understood that this was the chance to make a difference, to break out of the box, to give users a more intelligent device, which you can relate to as a normal person. But it was probably not really meant to happen. **T.M.**

nected to a local network (linking the school's workstations). At the same time it provides access to the Internet, which on a higher scale permits communication with other schools or interaction with institutions such as the Library of Congress or other databases. Tools like eMate make it possible to experiment with freer learning methods, whilst there is an ever more sharply emerging priority need for knowledge as the capacity to find one's way through the often indis-criminate maze of information available. We have said that eMate shares with Newton the same processor and hence operating system (for Newton the research objective was technology, of which the real object represented only one application, the most probable and accessible). This new project therefore starts from that point to explore the flexible nature of that technology, but above all in order to reflect on everything that can be constructed around the 'raw' functional performance, a reflection on behaviour, on the affective or emotional value of an object ready to become a companion for many hours of the day. The complexity of the research and commitment behind this project are striking, involving schools and numerous study groups which examine the possible effects of a distributed learning environment on students from different cultural backgrounds who belong to an ever wider community.

1 Il progetto nasce da una riflessione più generale sull'impatto che gli oggetti intelligenti hanno sulla vita di tutti i giorni. Di seguito alcune considerazioni del progettista: "Nella storia, un oggetto che avesse valore è sempre stato srricchito esteticamente così da diventare un valore intrinseco per chi lo usava. I computer stanno sicuramente aspettando di andare in questa direzione". "Il tempo dei computer è ora. È il momento di considerarli oltre lo standard di scatole tecniche e di parlare alla gente dei sogni e delle loro aspirazioni. Per dare all'utente un valore emozionale a cui potersi affezionare". "Il computer qualche volta non funziona. Se comunichi all'utente un valore maggiore di una performance tecnica qualche volta inaffidabile, l'utente avrà ancora qualcosa da apprezzare una volta che il computer si sarà rotto".

***1** The design springs from a more general reflection on the impact of intelligent objects on everyday life. Below are a few points made by the designer: "All through history, any object of value has been dressed up in valuable aesthetics, to become its true value for the user. Computers are certainly waiting to be addressed in this respect". "The time for computers is now. The time has come to look beyond the standard technical box and to address people's dreams and aspirations. To give users something emotional that they can grasp". "Sometimes the computer doesn't work. If you deliver more value to the user than an unreliable technical performance, the user will still have something to like when the computer goes wrong!".*

2 Disegno tecnico esploso delle componenti di *eMate*.
3 Un sistema di risparmio automatico di energia (la batteria fornisce un'autonomia di circa 28 ore per un uso continuo) è connesso direttamente all'apertura del coperchio. Una volta che esso viene aperto la connessione è istantanea, senza tempi morti.

***2** Exploded technical drawing of* eMate *components.*
***3** An automatic power on-off feature conserves battery power (up to 28 hours' continuous use) when the lid is closed, and provides instant-on capability when it is open.*

Testo di Suzan Wines

Segui il flusso
Otto artisti e architetti di New York nell'era digitale

Text by Suzan Wines

Go with the flow
Eight New York based artists and architects in the digital era

Suzan Wines, figlia di James Wines, ideatore del famoso gruppo "SITE" di New York, è nata e cresciuta nel serraglio della prospettiva ambientale newyorkese. In questo saggio, che descrive le attuali tendenze espressive della nuova generazione americana nel campo della creatività ambientale, ella ci presenta le opere di otto artisti e architetti progettate per l'era digitale. Le opere scelte, che illustrano l'interazione fra il mondo costruito e il costante sviluppo del cyberspazio, rappresentano un contributo molto attuale alla dinamica globalizzante dell'estetica relazionale.

Susan Wines, daughter of James Wines who created the famous "SITE" group, was born and bred in New York's environmentalist circles. In this essay on current expressive trends among the new American generation engaged in environmental creativity, she introduces a choice of works by eight artists and architects for the digital age. Illustrating the interaction between the built world and a steadily growing cyberspace, they make a very topical contribution to the globalizing tendency of relational aesthetics.

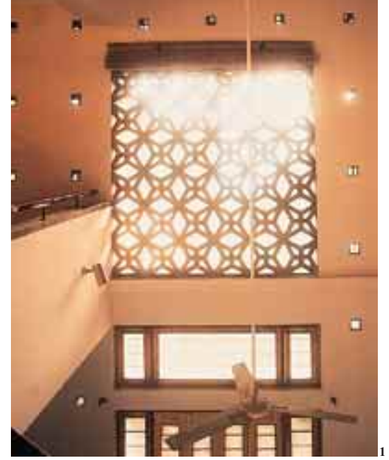
Il mondo costruito oggi ha un misterioso, minaccioso gemello con cui fare i conti, chiamato cyberspazio: "Un ambiente nuovo creato [...] dallo spazio quantico interno del microchip e dalle tecniche di registrazione elettromagnetiche e ottico-digitali".[1] Poiché stiamo passando da una società industriale, la cui principale occupazione era la produzione di macchine, a una rete digitale planetaria, il cui lavoro più importante è filtrare le informazioni, anche l'ambiente costruito deve evolversi. Chi passa più di metà del suo tempo navigando nello spazio virtuale torna al mondo fisico aspettandosi di trovarvi la stessa flessibilità spaziale, la stessa gratificazione immediata e le stesse possibilità di controllo a distanza. Numerosi architetti artisti e designer che vivono e lavorano a New York stanno integrando nei loro progetti le trasformazioni del costume sociale e della percezione spaziale indotte dal cyberspazio, rivelando una varietà di nuove possibilità di interazione culturale e ambientale.
In *Neuromante,* William Gibson definisce il cyberspazio come "un'allucinazione vissuta consensualmente ogni giorno da miliardi di operatori legali, in ogni nazione".[2] New York è una realtà vissuta consensualmente ogni giorno da miliardi di operatori legali, in ogni nazione, e faceva da perno alla rete planetaria ben prima che la scintilla di Internet brillasse nell'occhio del creatore. La novità è lo spirito di proprietà collettiva dell'informazione, il desiderio di condividere esperienze attraverso grandi distanze e la fede nelle potenzialità creative del cambiamento e della casualità. Questo atteggiamento di collaborazione e la riciclabilità intrinseca della tecnologia informatica possiedono grandi potenzialità nella ricerca di soluzioni rispettose dell'ambiente agli attuali problemi della città industriale.
Ciascuno dei progetti di cui parliamo adatta differenti aspetti estetici, spaziali, fisici e concettuali del mondo virtuale a espressioni del mondo costruito. Certi progetti vivono contemporaneamente in entrambe le sfere, come *AlulA Dimension* di Ebon Fisher, o i lavori di Floating Point Unit e di OVNI. Il progetto di Laura Kurgan si colloca sulla soglia tra "spazio terrestre e spazio dei dati", mentre i lavori di Diller + Scofidio, Timmy Aziz, Kolatan/Mac Donald Studio e Lalalandia traducono a vari livelli qualità dell'esperienza virtuale in ambienti fisici. Il filo che unisce questi progetti è che sono tutti prodotti dell'interazione tra sistemi ambientali differenti, allo stesso modo in cui i luoghi del cyberspazio sono nodi di confluenza tra reti differenti. La sensibilità ambientale sottesa alla creazione spaziale come rapporto continuamente mutevole tra sistemi è diversa dall'atteggiamento dell'era della meccanica tipico dei modernisti, che costruivano monumenti statici per celebrare una singola ideologia o uno stile di vita universale. Nel cyberspazio tutti i sistemi sono composti dagli equivalenti bit di dati e l'inattesa diversità che nasce dalla loro interazione va apprezzata e coltivata.

Timmy Aziz, case e cultura
Questi progetti sono tutti molto attenti ai rispettivi contesti di partenza e alle condizioni preesistenti, e spesso li utilizzano come materiale per il processo di trasformazione. Ne è un esempio la casa realizzata da Timmy Aziz per sua madre a Dacca, nel Bangladesh. La casa agisce come un gigantesco filtro tra interno ed esterno, spazio pubblico e spazio privato. Al passaggio di luce, aria, informazioni e suoni attraverso le piastrelle tubolari che perforano l'intera superficie esterna della casa, si verifica una continua modificazione dell'ambiente interno e di quello esterno. Metaforicamente la destabilizzazione/ristabilizzazione dell'ambiente rimanda "ai dilemmi e ai paradossi" della vita religiosa e politica del Paese. Sul piano personale l'intreccio di informazioni pubbliche e private ricrea un collegamento tra la madre dell'architetto e il suo patrimonio culturale bengalese. La signora è infatti tornata a vivere nel Bangladesh, in questa casa, dopo molti anni in Occidente.

Diller+Scofidio, il teatro del futuro
Mentre la casa di Aziz funge da filtro dell'informazione, *Jump Cuts* di Diller + Scofidio trasforma la facciata dello United Artists Cineplex Theatre di San José, in California, in una ricetrasmittente di informazioni sulla cultura e sul cinema contemporanei. Accostando le immagini reali del foyer del teatro, visibili attraverso le vetrate, a immagini video degli spazi più lontani dell'edificio, come le cabine di proiezione, le scale mobili, il pubblico e i film in proiezione, "l'edificio viene rivoltato dentro e fuori con mezzi elettronici". Il fascino del tradizionale baldacchino d'ingresso viene rafforzato dalla presentazione di informazioni "in diretta", "senza mediazioni" e offerte spontaneamente, allo stesso modo in cui ci siamo abituati ad attendercela dalla CNN e dai talk show "in diretta" con gente 'reale'. Il potere di suggestione è stato sostituito dalla sete di iperrealtà. *Jump Cuts* gioca sui paradossi della nostra mutevole percezione della realtà e sulla crescente dipendenza da ciò che ci viene presentato con la forza dei media. Come un film, distorce e comprime le sequenze spazio-temporali dell'atto di andare al cinema, tradizionalmente lineari, in un'esperienza mediatica cubista.

Laura Kurgan, presenza e assenza
La rivoluzione digitale ha rimesso in discussione un'antica domanda: "Dove sono?". Le mappe di edifici terrestri realizzate da Laura Kurgan per mezzo di satelliti in orbita nello spazio esterno grazie a un sistema GPS (Global Positioning System, "sistema planetario di individuazione della posizione"), mostrano "la particolare condizione di trasparenza e di soluzione di continuità tra spazio terrestre e spazio dei dati" su scala molto più ampia.[3] L'installazione GPS di Laura Kurgan allo StoreFront for Art and Architecture di New York nel 1994 e al Museo d'Art Contemporani di Barcellona di Richard Meier nel 1995, rappresentano nuove dimensioni del nostro quadro di riferimento, la cui vastità è infinita e la cui definizione arriva a livello quantico. Laura Kurgan, descrivendo luoghi a scala umana con mezzi digitali come il GPS, apre tutta una serie di questioni. Un tempo guardavamo le stelle per farci guidare nella navigazione, oggi il ministero della Difesa americano, che ha creato i sistemi GPS, riesce a identificare con l'approssimazione di pochi centimetri la posizione di chiunque e di qualunque cosa grazie a satelliti controllati con sistemi digitali. Come si può distinguere tra puri e semplici dati non elaborati e interpretazioni dell'informazione manipolate dai media? Come si può determinare una posizione nello spazio e un rapporto con esso quando esistono tanti metodi diversi di rappresentazione, e ciascuno fornisce un'interpretazione diversa dello stesso spazio? Come possiamo riconciliare la compressione simultanea di tempo e spazio resa possibile dalla comunicazione digitale con l'universo in infinita espansione del cyberspazio, mentre la tecnica va tessendo la superficie terrestre in un arazzo di minuscoli pixel, "ciascuno con proprio indirizzo"?[4]
Entrambe le installazioni di Laura Kurgan sintetizzano questi paradossi nel titolo del progetto: *You Are Here: Information Drift* ("Voi siete qui: la deriva dell'informazione"). Laura Kurgan contemporaneamente vive uno spazio architettonico terrestre ed è parte del sistema informatico attraverso il movimento del suo corpo. "Le interfacce tra lo spazio digitale e quello costruito sono vissute come una deriva: l'impossibilità di un allineamento tra lo spazio costruito della mostra e lo spazio elettronico implicito nella sua mappatura".[5] Introducendo il trascorrere del tempo nel processo di mappatura e codificando lo spazio fisico come "flusso di dati", l'analisi di Laura Kurgan rivela l'indeterminatezza della posizione. "Tracciamo linee con i satelliti non per individuare in modo inequivocabile un luogo ma per vivere la deriva e il disorientamento presenti in ogni mappa e in ogni architettura, in particolare nell'architettura dell'informazione".[6]

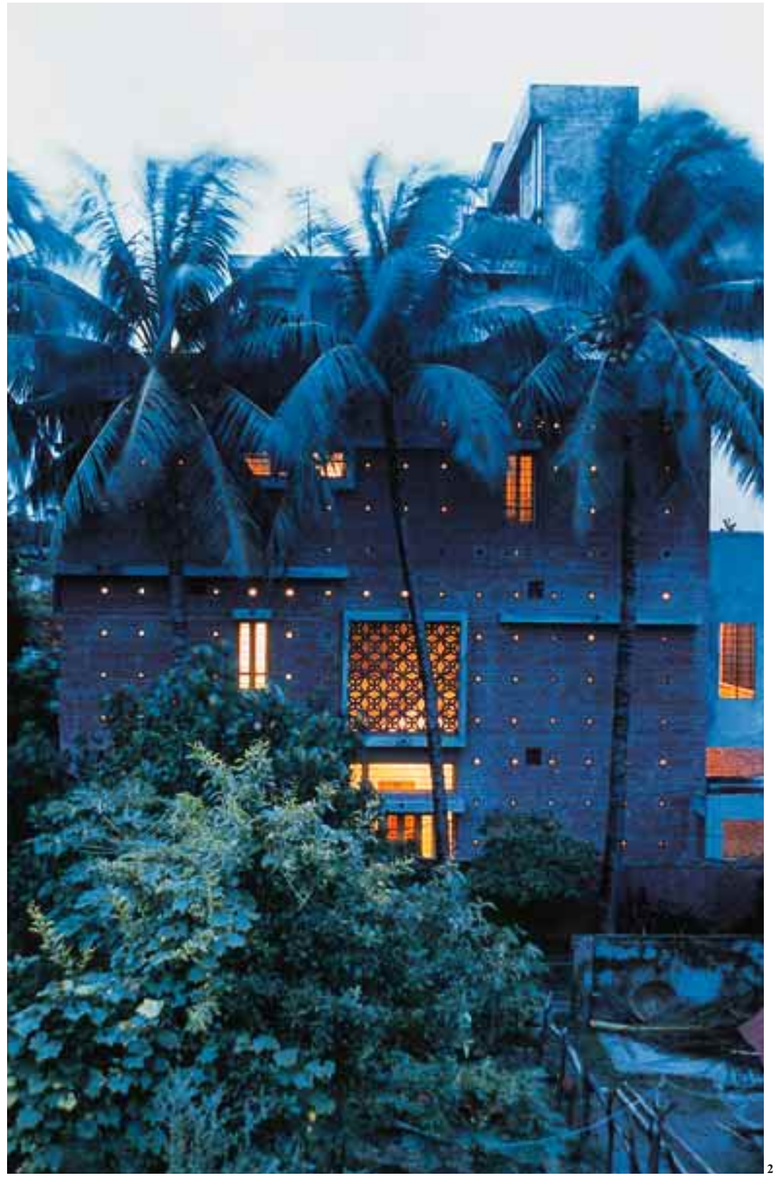
Kolatan/Mc Donald Studio, progetti dinamici
Ritraducendo la complessità spaziale del mondo virtuale in realtà costruita lo studio Kolatan/Mac Donald ha utilizzato tre diversi sistemi di mappatura computerizzata per creare un progetto spazialmente e programmaticamente dinamico per gli *O/K* Apartments di New York. Il progetto richiedeva l'integrazione di due ex appartamenti adiacenti in un'abitazione di rappresentanza/spazio per il tempo libero, destinata a un single oppure a due distinti gruppi di ospiti, secondo la situazione contingente. Ciò richiedeva che lo spazio funzionasse tanto come appartamento unitario quanto come doppia abitazione. Su una superficie abbastanza limitata (meno di 160 mq) occorreva contemporaneamente sistemare anche una quantità di funzioni professionali e personali diverse. Allo scopo di ottenere una topografia spaziale e compositiva efficiente ma flessibile, i progettisti cominciarono a creare una serie di profili che rappresentavano oggetti domestici. Questi elementi furono quindi suddivisi in categorie secondo il loro "valore di intimità" e inseriti in un data base che permise di mettere in rilievo la varietà dei reciproci rapporti possibili. Questo procedimento per riferimenti incrociati rivelò una "localizzazione di co-citazione" di superfici continue dove collocare le funzioni dei differenti profili. Un'unica porta completa il recinto di un bagno, di una camera da letto o di una doccia, secondo la posizione dell'utente. Un'unica superficie di resina stampata forma una vasca da bagno su una faccia e un letto sull'altra. Ne risulta uno spazio com-



1

Timmy Aziz, Casa per Mrs. Zaheda Aziz, Dacca, Bangladesh, 1994. L'architetto ha trasformato l'intera abitazione in un moderno moucharabiah islamico. Attraverso la ripetizione esasperata, le piastrelle utilizzate tradizionalmente per la ventilazione diventano anche un sistema di illuminazione per l'interno e l'esterno, e la casa, come un computer, filtra l'informazione tra Oriente e Occidente, tra passato e futuro.
1 Sala da pranzo.
2 Prospetto est.

Timmy Aziz, House for Mrs. Zaheda Aziz, Dhaka, Bangladesh, 1994. The architect has transformed the entire house into a modern day Islamic screen wall. By excessively repeating the tiles traditionally used for ventilation, they also become a lighting system for inside and outside and the house, like a computer, filters information between east and west, past and future.
1 *Dining room.*
2 *East elevation.*



2

1 Kolatan/Mac Donald Studio (Sulan Kolatan e William Mac Donald), *O/K* Apartament(s), New York, 1997, modello al computer della cucina. Adeguandosi all'interfaccia tra i sistemi abitativi e di lavoro preesistenti, gli spazi hanno acquisito lo stesso tipo di flessibilità del desktop di un computer.
Pagina a fronte, Laura Kurgan, *You Are Here: MUSEU*, installazione al Museo d'arte contemporanea di Barcellona, 1995. Per creare le sue mappe Laura Kurgan cammina intorno all'edificio con un apparecchio che consente ai satelliti di seguire il suo percorso e di ritrasmettere i dati a un computer. Si produce così la mappa dell'esperienza spaziale dell'artista grazie al sistema Gps.

***1** Kolatan/Mac Donald Studio (Sulan Kolatan and William Mac Donald), O/K Apartament(s), New York, 1997, computer model view of kitchen. By tracking the interface between domestic and professional systems already in place, the apartments acquired the same kind of flexibility as a computer desktop.*
Opposite, Laura Kurgan, You Are Here: MUSEU, *gallery installation at the Modern Art Museum, Barcelona, 1995. To create the maps she walks around the building wearing a receiver device which enables the satellites to track her journey and transmit data back to a computer which plots a plan of her experience of the space created with the Gps.*

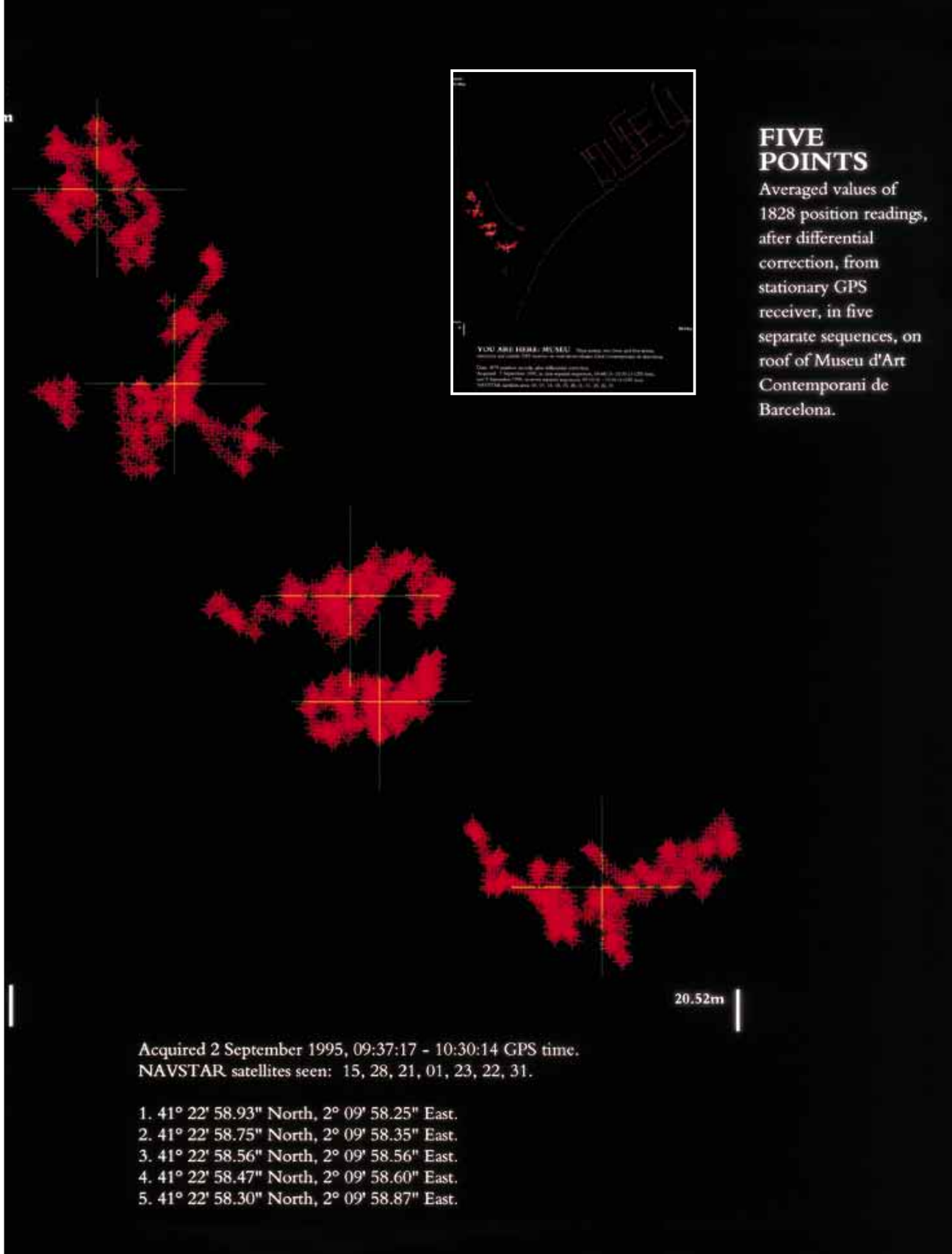
pletamente metamorfico che risponde alle attività e ai bisogni immediati dell'utente. La capacità di rappresentare rapporti complessi tipica del calcolatore è stata utilizzata come metodo per creare una realtà spaziale formale e funzionale i cui requisiti sono altrettanto complessi.
Oltre agli architetti che stanno applicando i contributi del cyberspazio al volto mutante del mondo costruito, ci sono parecchi artisti di cui vale la pena citare l'atteggiamento nei confronti del progetto dello spazio. All'inizio degli anni '90 Williamsburg, a Brooklyn, oltre il fiume proprio di fronte al popolare East Village, ha ospitato la più vivace scena artistica newyorkese. Gli artisti che ci vivevano conducevano sperimentazioni sul concetto virtuale di luogo come rete di forze convergenti. Tramite le loro ricerche sugli effetti dei vari media (audio, video, codici, linguaggio, informazione e alimentazione) sullo spirito, sulla mente e sui sensi del pubblico, celebravano l'interdipendenza di "arte, tecnologia, ambiente e politica".[7] Con un forte senso della comunità locale e di quella planetaria, le loro opere integravano la materia prima della desolata zona industriale di Williamsburg con la sua intrinseca varietà umana (composta per lo più di ispanici, polacchi, chassidim e italiani) per creare un *cadavre exquis* vivo e vegeto che rispondeva continuamente a nuovi stimoli.[8]
Come storicamente l'interfaccia tra arte e tecnologia ha prodotto l'architettura più compiuta, così questa impostazione organico-tecnologica del progetto ambientale potrebbe offrire un antidoto vitale al dogma del modernismo che ha governato l'architettura per più di 70 anni. L'architettura come catalizzatore della trasformazione sociale è un concetto superato dell'era industriale. L'atmosfera di oggi esige che ogni ambiente sia adattabile per servire meglio una società che è di per sé in continua trasformazione, sotto la spinta dell'innovazione della tecnologia digitale. È il momento di seguire il flusso.

Ebon Fisher, interazione digitale
In qualità di "organismo mediatico vivente" *AlulA Dimension* è in rapporto di simbiosi completa con l'ambiente e con chi lo abita. Ispirandosi alle analogie tra le strutture flessibili degli ecosistemi e Internet, Ebon Fisher iniziò a far crescere *AlulA Dimension* come una "matrice organica" di interazione sociale. Da un punto di vista virtuale, secondo Ebon, tutti i media e tutte le scale sono altrettanto validi e abitabili. Ai suoi ambienti si accede attraverso stretti corridoi le cui dimensioni sono controllate più dalle leggi della comunicazione che dall'accessibilità fisica. Con un prestito dal concetto virtuale di spazio come occasione di esperienza e di memoria collettiva, mentale e digitale, *AlulA Dimension* ospita una varietà di fatti sociali. Gli aluliani, i cittadini di Alula, sono "animali, robot, computer e i nostri stessi esseri nel cyberspazio" come nello spazio reale. Alcuni recitano "parabole ispirate alle Leggi bioniche" mentre altri restano passivi voyeur tipo CU-SeeMe*. Ebon, autodefinitosi "zoologo mediatico, interessato ai sistemi a consistenza liquida", ha anche 'allevato' icone per alimentare il nostro spirito comunitario chiamate "Leggi bioniche". Gli aluliani sono invitati a rispettare regole come: "Mettiti allo stesso livello degli altri esseri" e a esplorarne il significato allorché le adottano.

Lalalandia, luogo come esperienza collettiva
Fondandosi per catalizzare l'interazione sugli stimoli sensoriali, invece che sul linguaggio iconico, anche Lalalandia ha tradotto il concetto virtuale di luogo come esperienza collettiva dei depositi industriali di Williamsburg in forma di ambienti interattivi per "stimolare e nutrire i sensi e la mente". La Lalalandia Entertainment Research Group Corporation, esperienza di collaborazione interdisciplinare tra artisti americani e sudamericani incontratisi a Williamsburg, operò collettivamente tra il 1992 e il 1993. Lontani dal clima di efficienza patinata di Madison Avenue, questi giovani "ricercatori dell'entertainment" forzavano i confini della tecnologia dei media – e, cosa più importante, le sue implicazioni sociali e percettive – oltre le applicazioni dei mass media. Con un insieme di elettronica assolutamente rudimentale, materiali riciclati, luce, aria, acqua, fuoco e cibo, creavano esperienze spaziali a "immersione totale".
Lalalandia cominciò ospitando occasionalmente dei banchetti in cui l'interazione tra il rito (la cena), l'ambiente (spazi industriali di recupero) e gli ospiti creava un'esperienza di happening multimediale. I banchetti si svilupparono in occasioni sociali programmate con regolarità, in uno spazio istituzionale di ristorazione/performance battezzato Comfortzones e infine in un luogo permanente noto con il nome di *El Sensorium*. Il barista serviva le bevande attraverso uno schermo di acqua spiovente che seguiva il perimetro del bancone. Altri spazi parevano fondere l'arredamento, il cibo e gli ospiti in un fluido omogeneo instabile tramite la luce e le proiezioni video attraverso pareti di liquido corrente. Le dimensioni di una stanza costruita con cavi dorati avvoltolati trovati sul posto si scioglievano in una tessitura di profondità indeterminata come le piastrelle decorative dell'Alhambra.

OVNI, Internet e politica
Nel 1993 il gruppo si disperse per formare nuove associazioni e collaborazioni creative, tra cui Multipoliomni, OVNI e altri. Certi artisti da allora si sono trasferiti in climi culturali più politicamente sostenuti in Europa e in America Latina, ma tramite Internet e la programmazione VRML** continuano a mettere in comune le loro energie collettive localmente e a livello planetario per costruire installazioni nel mondo virtuale e in quello fisico. Uno spettacolo in circarama di OVNI ha trasformato la Grand Ballroom di Williamsburg in una "jam session visiva a 360°" utilizzando filmati in tempo reale e un improvvisato sistema di collegamento fatto in casa per riunire i vari artisti sonori e visivi dispersi nello spazio.
OVNI, insieme con alcuni ospiti, animava e modificava in modo interdipendente l'intero ambiente con suoni e immagini dal vivo. L'immagine video controllava la dimensione del suono tramite l'uso di uno speciale impianto sonoro della Pixound, che in definitiva consentiva all'environment di autocrearsi.

Floating Point Unit, oltre la materia
Floating Point Unit (FPU), un altro gruppo di artisti multimediali attivi a Williamsburg, costruisce anch'esso ambienti fisici utilizzando tecniche di comunicazione digitali invece di materiali solidi. Dal nulla creano environment a immersione totale e quando l'evento si è concluso tutto ciò che resta sono bit di dati galleggianti nel cyberspazio in attesa di una nuova incarnazione. Non solo non si producono rifiuti, ma in forma di materia digitale l'environment, attraverso la diffusione su Internet, trascende facilmente i limiti del tempo e dello spazio, e può essere vissuto in tutto il mondo. Poiché le superfici si sciolgono in flussi dinamici di dati, il cyberspazio e lo spazio fisico riescono a fondersi, trasformandosi e informandosi reciprocamente.
Il lavoro di Floating Point Unit sonda le possibilità di creare un'interfaccia tra il cyberspazio e lo spazio reale a livello fisico, sociale e culturale. I progetti del gruppo comprendono environment video in tempo reale per il Lambros Milanos Fashion Show, a Milano nell'ottobre 1996, per la Emergent(c) Room del Port Show, alla galleria List del MIT di Cambridge, nel Massachusetts, installazioni in rete e varie performance in 'telepresenza' in collaborazione con danzatori di Tokyo e musicisti di New York, per i quali FPU ha creato le scenografie virtuali. *Extremely Refrigerated* non solo metteva in collegamento un magazzino frigorifero per le carni con lo spazio virtuale tramite una stratificazione di retroproiezioni video in diretta, ma la bolla gonfiabile translucida che trasformava l'intero spazio in uno schermo esplodeva dalle porte e dalle finestre includendo anche la strada nella performance. *Observation Platform*, "performance a distanza e environment audiovisivo multistrato", ebbe luogo nel gennaio 1996 alla galleria 'Here' di New York e poi tramite Internet. Il progetto sovrapponeva simultaneamente differenti immagini di un corpo umano galleggiante nello spazio reale e virtuale, sperimentando la dimensione aggiuntiva percepibile attraverso l'integrazione di molteplici immagini virtuali, reali e video in diretta di un singolo essere.
Nel giugno 1993 120 artisti della comunità di Williamsburg crearono *Organism, A Web Jam* ("Organismo, ingorgo in rete"). Concepito da Ebon Fisher, *Organism* rappresentò in certo qual modo l'acme simbolico delle spinte disgregatorie che avevano agitato la comunità a partire dalla fine degli anni '80. Sfruttava il concetto di architettura come evento vivente, respirando e trasformandosi per quindici ore in una fabbrica di senape abbandonata. Diversamente da quanto accade nelle mostre delle gallerie tradizionali, i collaboratori dell'"ingorgo in rete" crearono un'opera che impegnava integralmente lo spazio, corpo e mente degli spettatori, e attraverso questo processo finiva con l'inglobare la comunità in senso generale. Una stratificazione di sistema su sistema, le cui intersezioni generavano luoghi casuali unici, creati dalla temporanea coabitazione. Quando le si permette di verificarsi, questa spontaneità dà allo spazio pubblico di una città il suo carattere, ed è l'esperienza che la gente va cercando nelle interazioni tramite Internet. Nello spazio virtuale l'ambiente è costituito da dati invisibili, acquista una dimensione



quando viene occupato dai visitatori, e l'esperienza di uno spazio è più importante del materiale che lo crea.
Questo tipo di flessibilità organica e di efficienza ambientale sono una prospettiva di rinnovamento da cui accostare l'architettura e l'urbanistica, oggi che l'energia creativa della rivoluzione digitale è ancora poco intaccata da restrizioni sociali o politiche. È il momento giusto per rivitalizzare una pratica architettonica tanto culturalmente alienata dal suo contesto e tanto preoccupata dell'efficienza pragmatica e dei vincoli economici. Poiché la popolazione delle città nel corso del prossimo millennio continuerà a crescere, i progetti ispirati al riuso adattivo aumenteranno e prevarranno i progetti attenti al contesto e volti a trasformarlo. Ispirati alle strutture metamorfiche dei mondi virtuali, i progetti di cui si è detto propongono sistemi spaziali che si evolvono insieme con forze culturali e ambientali attuali e stabiliscono nuovi rapporti con la loro ricca complessità. In nessuna parte del mondo la concentrazione di queste forze è intensa e varia come a New York.

[1]Bob Cotton, Richard Oliver, *The Cyberspace Lexicon: An Illustrated Dictionary of Terms from Multimedia to Virtual Reality*, Phaidon Press, Londra, 1994, p. 54.
[2]William Gibson, *Neuromante*, trad. it., Nord, Milano, 1993, p. 52.
[3]Laura Kurgan, "You Are Here: Information Drift", in *StoreFront Newsletter*, New York, March-April 1994.
[4]Ibid.
[5]Laura Kurgan, "You Are Here: Information Drift" Assemblage 25, MIT Press, Boston, 1995, p. 37.
[6]Laura Kurgan, You Are Here: Information Drift, in *StoreFront Newsletter*, New York, March-April 1994.
[7]Ebon Fisher, "Quivering Amidst the Cultural Organism of Our Own Construction", in *Out of Town, The Williamsburg Paradigm*, catalogo della mostra del Krannert Art Museum a c. di Jonathan Fineberg, University of Illinois, 1992.
[8]Kit Blake, "Metaculture", in *Out of Town, The Williamsburg Paradigm*, catalogo della mostra del Krannert Art Museum a c. di Jonathan Fineberg, University of Illinois, 1992.
* CU-SeeMe (pr. /si:ju: si:mi/: "Io ti vedo, tu mi vedi"): programma per videoconferenze attraverso Internet [N.d.T.].
** VRML:Virtual Reality Markup Language, linguaggio informatico che consente di costruire ambienti di realtà virtuale [N.d.T.].

The built world now has a mysterious *evil twin to reckon with called cyberspace. "An emerging environment created by the internal quantum space of the microchip, and electromagnetic and digital-optical storage technologies".*[1] *As we shift from an industrial society whose main occupation was the production of machines to a digital global network whose primary occupation is the filtration of information, our built environment must evolve too. People who spend over half of their day navigating through virtual space return to the physical world expecting to find the same spatial flexibility, immediate gratification and remote control capabilities. A number of architects, artists and designers living and working in New York City are integrating the various changes in social habits and spatial perception inspired by cyberspace into their built world designs, thus revealing a diversity of new possibilities for cultural and environmental interaction.*
In Neuromancer *William Gibson describes cyberspace as "a consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators in every nation".*[2] *New York City is a consensual reality experienced daily by millions of legitimate operators from every nation, and it has been functioning like a hub for the global network since long before the Internet was a glimmer in its creators' eyes. What's new is the spirit of collective ownership of information, a desire for shared experiences across great distances, and faith in the creative potential of change and chance events. This cooperative attitude and the inherent recyclability of computer technology hold great potential for environmental solutions to existing industrial age urban problems.*
The following projects each appropriate different esthetic, spatial, practical or conceptual aspects of the virtual world into built world manifestations. Some projects exist in both realms simultaneously, like the AlulA Dimension *by Ebon Fisher, or the work of Floating Point Unit and OVNI. The project by Laura Kurgan inhabits the threshold between "earth and data space", while the work of Diller + Scofidio, Timmy Aziz, Kolatan/Mac Donald Studio and Lalalandia translates qualities of the virtual experience into physical environments on a number of different levels. The common thread between these projects is that they are products of the interaction between different environmental systems, in the same way that places in cyberspace are nodes of convergence between different networks. The environmentally sensitive mentality behind the creation of space as an ever changing relationship between systems is different from the machine age attitude of the modernists who built stagnant monuments to promote a single ideology or universal way of life. In cyberspace all systems are composed of equivalent bits of data and the unexpected diversity born of their interaction is to be celebrated and cultivated.*

Timmy Aziz, houses and culture
These projects are all very sensitive to their given context and existing conditions, often using them as material for the transformation process. One example is a house by Timmy Aziz in Dhaka, Bangladesh, for his mother. The house behaves like a giant filter between interior and exterior, public space and private space. As light, air, information and sound pass through the tubular tiles, which perforate the entire exterior surface of the house, a constant modification of the inside and outside environments takes place. Metaphorically this destabilization/re-stabilization of the environment makes reference to "dilemmas and paradoxes" in the religious and political life of Bangladesh. On a personal level, the mingling of private and public information reestablishes a connection between the architect's mother and her Bengali heritage. She is in effect returning to Bangladesh after many years in the west to live in this house.

Diller+Scofidio, the theater of the future
While the Aziz house behaves like a filter for information, Diller + Scofidio's Jump Cuts *transforms the facade of the United Artists Cineplex Theater in San José, California, into a receptor and transmitter of information about contemporary culture and cinema. By juxtaposing actual views of the theater lobby accessible through the windows with video enabled views of the cinema's remote spaces like the screening rooms, escalators, audience and current films, "the building is flipped inside-out and back , electronically". The seductive draw of the traditional marquee is enhanced by the presentation of 'live' information, 'unmediated' and spontaneously delivered, just the way we have come to expect it from CNN and 'live' talk shows about 'real' people. The power of suggestion has been replaced by a thirst for hyper-reality.* Jump Cuts *plays with the paradoxes in our changing perception of reality and increased reliance on media enhanced presentations. Like a film, it also twists and compresses the traditionally linear temporal and spatial sequences of going the movies into a cubist media experience.*

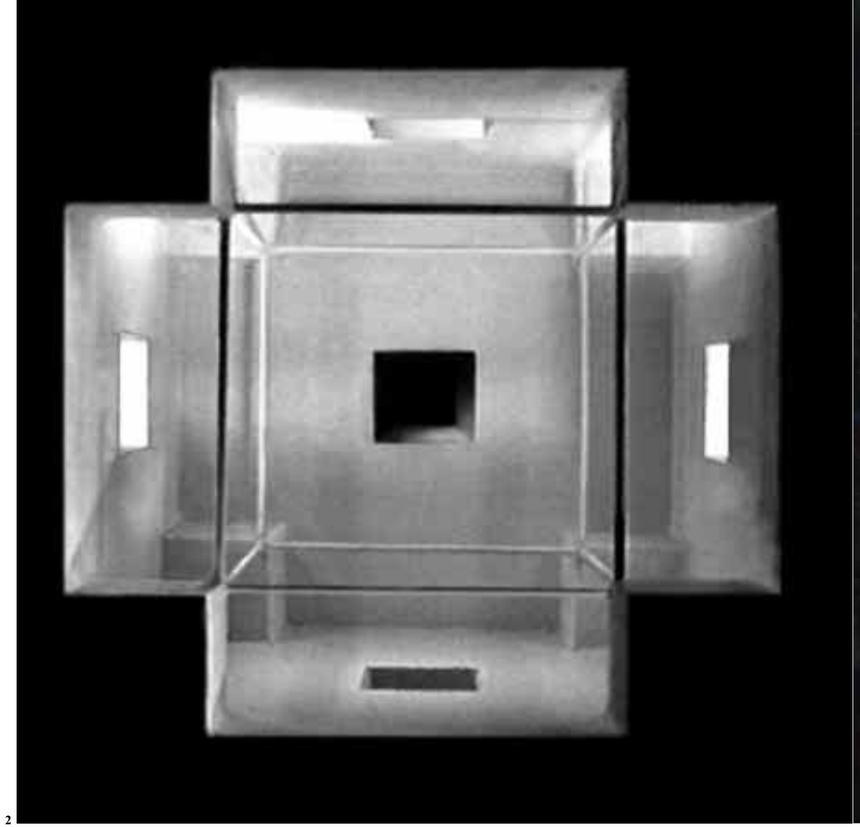
Laura Kurgan, presence and absence
The digital revolution has provoked a re-examination of the age old question: "Where am I?" Laura Kurgan's GPS (Global Positioning System) mappings of buildings on earth from satellites in outer space expose "the odd transparency and disjunction between earth and data space" at a much larger scale.[3] *Her GPS installations at StoreFront for Art and Architecture, New York in 1994, and at Richard Meier's Museu d'Art Contemporani in Barcelona, Spain in 1995 introduce new dimensions of infinite bigness and quantum minutia into our frame of reference. By describing human scale places through digital means like GPS she opens up a whole series of questions. Once we looked to the stars for navigational guidance, now the US Department of Defense, creator of GPS systems, can identify the position of anything or anyone on earth within a few centimeters of accuracy using digitally guided satellites. How do we distinguish between pure unmitigated data and media manipulated interpretations of information? How can we define our location in and relationship to space when there are so many different methods for mapping, and each provides a different interpretation of the same space? How can we reconcile the simultaneous compression of time and space made possible by digital communication and the infinitely expanding universe of cyberspace, as technology weaves the earth's surface into a tapestry of minuscule pixels, "each with its own address"?*[4] *How will all of these questions affect our own notion of scale, sense of location, and the built environment?*
Both of Laura Kurgan's installations encapsulate these paradoxes in the project's title: You Are Here: Information Drift. *She is simultaneously experiencing an architectural space on earth and inhabiting the information system with her body's movement. "These interfaces between the digital and built space are experienced as drift: the impossible alignment of the built space of the gallery with the electronic space engaged in mapping it"*[5]*. By introducing the passage of time into the mapping process, and codifying physical space into a "flow of data", her analysis reveals the indeterminacy of location. "We are drawing lines with satellites, not to pinpoint a location but to experience the drift and disorientation at work in any map or any architecture – especially the architecture of information".*[6]

Kolatan/Mc Donald Studio, animated design
Translating the spatial complexities of the virtual world back into a built reality, the Kolatan/Mac Donald Studio used different three-dimensional computer mapping systems to generate a spatially and programmatically animated design for the O/K *Apartments in New York City. The project called for the integration of two formerly adjacent apartments into a corporate residence and entertainment space for a single, or two separate parties of guest depending on the situation. This required that the space function both as one and two apartments. Within the rather limited 1700 square foot space it was also necessary to accommodate a variety of professional and personal activities simultaneously. In order to arrive at an efficient yet flexible*

1 Diller+Scofidio (Elisabeth Diller e Richard Scofidio), *Jump Cuts*, installazione video permanente, United Artists Cineplex Theater, San José, California, 1996. Una vasta sezione di curtain wall è stata sostituita visivamente da 12 pannelli a cristalli liquidi coordinati con vetrate e schermi di proiezione trasparenti che trasmettono immagini in diretta dall'interno del teatro.
2 Floating Point Unit (Bruno Ricard, Jeff Gompertz, Volcano), *Milos Lambros Fashion show*, Milano, 1996. In una società i cui mattoni sono bit di informazione e la cui struttura economica e sociale si fonda su reti virtuali il materiale digitale viene utilizzato anche per creare ambienti fisici.
3 Floating Point Unit, *Extremely Refrigerated*, video installazione, New York e Internet, 1995, "invasione di un ex magazzino frigorifero attraverso un'installazione/performance video ".

1 *Diller+Scofidio (Elisabeth Diller and Richard Scofidio),* Jump Cuts, *permanent video installation, United Artists Cineplex Theater, San José, California, 1996. A large section of curtain wall has been visually replaced with 12 liquid crystal panels which phase between transparent views and translucent projection screens broadcasting live imagery from through out the theater.*
2 *Floating Point Unit (Bruno Ricard, Jeff Gompertz, Volcano),* Milos Lambros Fashion show, *Milan, 1996. In a society whose building blocks are bits of information and whose economic and social structure is supported by virtual networks, digital material is used to generate physical environments too.*
3 *Floating Point Unit,* Extremely Refrigerated, *New York and Internet, 1995, "a video installation/performance infestation in an abandoned meat cooler".*

1



2

3

4

Ebon Fisher (+Frank Senger, Cynthia Rector), *The AlulA Dimension*, New York e Internet, cominciato nel 1992 e continuamente in costruzione. Come tutti i mondi AlulA Dimension esiste "insieme come fatto e come narrazione" ed è in grado di trascendere le differenze di scala e di mezzi espressivi. Esiste come icona bidimensionale o come spioncino nella porta, come modello di piccola scala, come spazio abitabile in scala reale (come casa) e come luogo privo di scala nel cyberspazio.

1 Installazione fisica, gli 'aluliani' mentre giocano nella dimensione di AlulA (riprese: Robin Romano).

2 AlulA in icona su Internet.

Ebon Fisher (+Frank Senger, Cynthia Rector), The AlulA Dimension*, New York and Internet, begun in 1992 and continually under construction. Like all worlds, the AlulA Dimension exists "simultaneously as fact and fiction" and is able to transcend different scales and media. It exists as a two-dimensional icon or peep hole on his door, as a small scale model, as a full scale inhabitable space (his home) and as a scaleless place in cyberspace.*

***1** Physical installation, Alulians playing in the AlulA dimension (camera: Robin Romano).*

***2** AlulA as icon on the Internet.*

3,4 Lalalandia Entertainment Research Corp. (Mariano Airaldi, Alejandra Giudicci, Ignacio Platas, Gabriella Latessa), *El Sensorium*, Bar/Club, New York, 1993. Il bar mescolava il rito del bere con l'umidità del suo spazio seminterrato in un'esperienza compiutamente acquatica. Il barista serviva le bevande attraverso uno schermo di acqua spiovente che seguiva il perimetro del bancone. Altri spazi parevano fondere l'arredamento, il cibo e gli ospiti in un fluido omogeneo instabile tramite la luce e le proiezioni video attraverso pareti di liquido corrente. Le dimensioni di una stanza costruita con cavi dorati avvoltolati trovati sul posto si scioglievano in una tessitura di profondità indeterminata come le piastrelle decorative dell'Alhambra.

***3,4** Lalalandia Entertainment Research Corp. (Mariano Airaldi, Alejandra Giudicci, Ignacio Platas, Gabriella Latessa),* El Sensorium*, Bar/Club, New York, 1993. The bar merged the ritual of drinking with the existing dampness of the basement space into a complete aquatic experience. The bartender served drinks through a curtain of raining water which followed the contours of the bar. Other spaces appeared to merge with furniture, food and guests into a homogeneous unstable fluid via light and video projections through walls of flowing liquid. The dimension of a room made of tangled golden wire found on site dissolved into a texture of indeterminate depth like the tiled patterns that adorn the Alhambra.*

topography of elements and spaces the designers first created a series of profiles representing everyday domestic objects. These elements were then arranged in categories according to their "value of intimacy" and entered into a database which helped to reveal the diversity of relationships possible between them. From this cross-profile referencing exercise emerged a "co-citation mapping" of continuous surfaces to accommodate the programs of the different profiles. A single door completes the enclosure of the bathroom bedroom or shower depending upon the location of the inhabitant. A single molded resin surface forms a bath on one side and a bed on the other. The result is a metamorphic space which responds to its user's activities and immediate needs. The ability of the computer to represent complex relationships was used as a methodology for generating a formal and functional spatial reality whose demands are equally complex.

In addition to the architects who are addressing the contributions of cyberspace to the changing face of the built world, there are a number of artists who's approach to the design of space, both real and virtual, is worth mentioning. During the early 1990's Williamsburg, Brooklyn located directly across the river from the popular East Village, was home to New York's most vibrant art scene. The artists living there were experimenting with the virtual notion of place as a web of convergent forces. Through their explorations of the effects of different media (audio, video, codes, language, information and food) on the souls, psyche and senses of their audience they celebrated the interdependence "between art, technology, the environment and politics".[7] With a strong sense of their own as well as the global community, their work integrated the raw material of Williamsburg's industrial wasteland with it's inherent human diversity (mainly Hispanic, Polish, Hasidic and Italian) to create a living breathing exquisite corpse constantly responding to new input.[8] If historically the interface between art and technology has produced the most complete architecture, then this techno-organic approach to environmental design could provide a vital antidote to the dogma of modernism that has governed architecture for over seventy years. Architecture as a catalyst for the transformation of society is an outdated industrial age concept. Today's climate requires that all environments be adaptable in order to best serve a society that is itself constantly changing, propelled by the perpetual innovations in digital technology. It's time to go with the flow and stop trying to control it. The following projects are by Williamsburg based artists who helped to pioneer this fresh attitude.

Ebon Fisher, digital interaction

As a "living media organism" the AlulA Dimension *has a completely symbiotic relationship with its environment and inhabitants. Inspired by similarities between the flexible structures of ecological systems and the Internet, Ebon Fisher began breeding the* AlulA Dimension *as an "organic matrix" for social interaction. From a virtual perspective, according to Ebon, all media and scales are equally valid and inhabitable. It's chambers are accessed through narrow corridors whose dimensions are governed more by the laws of communication than physical accessibility. Borrowing from the virtual notion of space as a venue for collective experience and memory, both mental and digital, the* AlulA Dimension *hosts a variety of social events. The Alulians, or inhabitants, are "animals, robots, computers and our own beings in cyber-space" as well as real space. Some act out "parables inspired by the Bionic Codes" while others remain passive voyeurs in a CUSeeMe sense. Ebon has also been 'growing' icons for nurturing our communal spirit called "Bionic Codes". Alulians are invited to engage the codes like "Equalize with Other Beings", and explore their meaning as they see fit.*

Lalalandia, place as a collective experience

Relying on sensory stimulation as opposed to a language of icons as a catalyst for interaction, Lalalandia also transposed the virtual notion of place as a collective experience to the warehouses of Williamsburg in the form of interactive environments to "stimulate and nourish the senses and the mind". Lalalandia Entertainment Research Group Corporation, an interdisciplinary collaboration between South American and American artists who met in Williamsburg, worked together during 1992 and 1993. Far from the slick climate of Madison Avenue, these young "entertainment researchers" were pushing the limits of media technology, and more importantly its social and perceptual implications, well beyond mass media applications. As architects of spatial experience rather than space proper, they used immaterial elements like data, light, color, and odor to build experiences able to traverse time and space through memory.

Lalalandia began by hosting occasional banquet events, where the interaction between ritual (dinner), the environment (recycled industrial spaces) and the guests created an improvisational multimedia experience. The banquets evolved into regularly scheduled social gatherings, an established restaurant/performance space called Comfortzones and finally a permanent location known as El Sensorium*.*

The bar of El Sensorium *merged the ritual of drinking with the existing dampness of the basement space into a complete aquatic experience. The bartender served drinks through a curtain of raining water which followed the contours of the bar. Other spaces appeared to merge with furniture, food and guests into a homogeneous unstable fluid via light and video projections through walls of flowing liquid. The dimension of a room made of tangled golden wire found on site dissolved into a texture of indeterminate depth like the tiled patterns that adorn the Alhambra. As a tool for recycling and reprocessing information the computer promotes adaptive reuse. The collaborators of Lalalandia reprocessed the industrial waste materials found in the abandoned warehouses into engaging environments about the history of the place and the future of the experience of space.*

OVNI, Internet and politics

In 1993 the group dispersed to form new alliances and creative partnerships, including Multipoliomni, OVNI and others. Some of the artists have since moved to more politically supported cultural climates in Europe and South America, but through Internet access and VRML programming they continue to pool their collective energies locally and globally to build installations in both virtual and physical worlds. OVNI's 360° show transformed the Grand ballroom in Williamsburg, into a "360° visual jam session" using real-time footage and a home-made improvisational relay system to link the various audio and video artists dispersed throughout the space. OVNI along with invited guests interdependently animated and modified all 360° of the environment with live sound and imagery. The video imagery controlled the audio dimension through the use of a special color sensitive sound system by Pixound, ultimately enabling the environment to generate itself.

Floating Point Unit, beyond the matter

Floating Point Unit, another Williamsburg based group of multimedia artists also constructs physical environments using digital media in the place of solid materials. From nothing they create complete immersive environments and when the event is over the only remains are bits of data floating in cyberspace awaiting a fresh incarnation. Not only is there no waste produced, but in the form of digital matter the environment can easily transcend the limits of time and space, via Internet broadcasting, and be experienced throughout the world. As surfaces dissolve into flowing streams of data, cyberspace and physical space are able to merge, transform and inform each other.

The work of Floating Point Unit (FPU) probes the interface possibilities between cyberspace and real space on a physical, social and cultural level. Their projects include a live video environment for the Lambros Milanos Fashion Show in Milan, October 1996, Emergent(c) Room, Port Show at MIT's List gallery, Cambridge, MA and live installations on the web, and a number of "Telepresence" performance collaborations between dancers in Tokyo and musicians in New York for which FPU created the virtual stage sets. Extremely Refrigerated*, not only connected the meat cooler with virtual space through a layering of live video broadcasts from beyond, but the translucent inflatable bubble which transformed the entire space into a screen exploded out of the doors and windows engaging the street in the performance as well.* Observation Platform*, a distance performance and multi-layered audio-visual environment" took place during January, 1996 at Here gallery in New York and everywhere via Internet broadcasting. The project simultaneously layered different views of a floating human body in real and virtual space, exploring the added dimension that can be perceived by integrating multiple virtual, actual and live video views of a single entity. Within the gallery one could observe the body in real space through a virtual real time view or in virtual space while in the presence of the real event, ultimately blurring the boundaries between the two.*

In June 1993, 120 artists from the Williamsburg community created Organism, A Web Jam*. Conceived by Ebon Fisher, Organism became a kind of symbolic climax to the renegade activity that had been stirring within the community since the late eighties. It exploited the notion of architecture as living event, breathing and transforming for fifteen hours in an abandoned mustard factory. Unlike a traditional gallery exhibit where each object only engages the cube of space that it occupies, the collaborators in a "web jam" create work that engages the entire space, the body and mind of the audience, and through this process ultimately integrates with the community at large. A layering of system upon system whose intersections spawn unique accidental places created out of temporary conceptual cohabitation. When permitted to occur, this same spontaneity gives the public space of a city its character, and is the experience that people crave from interactions through the Internet. In virtual space an environment is invisible data, it takes on dimension when engaged by human visitors, as such, the experience of a space is more important than the material which creates it. This kind of organic flexibility and environmental efficiency is a refreshing perspective with which to approach architecture and urban design, particularly now, when the creative energy of the digital revolution is still relatively untainted by social and political restrictions. It is a perfect time to revitalize an architectural practice that has become so culturally alienated from its context and preoccupied with pragmatic efficiency and economic constraints.*

„As urban populations continue to swell during the next millennium, adaptive reuse projects will increase and those designs which respond to and transform with their context will prevail. Inspired by the metamorphic structures of virtual worlds, the projects described above propose spatial systems which evolve with and establish new relationships between the rich complexity of existing cultural and environmental forces. Nowhere in the world is the concentration of these forces as intense and diverse as in New York City.

[1]*Bob Cotton and Richard Oliver,* The Cyberspace Lexicon: An Illustrated Dictionary of Terms from Multimedia to Virtual Reality *(Phaidon Press, London, 1994), p.55.*

[2]*William Gibson,* Neuromancer *(Ace books, New York, 1984).*

[3]*Laura Kurgan, "You Are Here: Information Drift",* StoreFront Newsletter, *New York, March-April, 1994.*

[4]*ibid.*

[5]*Laura Kurgan, "You Are Here: Information Drift"* Assemblage *25, zz (MIT Press, Boston, 1995) p.37*

[6]*Laura Kurgan, "You Are Here: Information Drift",* StoreFront Newsletter, *New York, March-April, 1994.*

[7]*Ebon Fisher, "Quivering Amidst the Cultural Organism of Our Own Construction",* Out of Town, The Williamsburg Paradigm*, catalogue to exhibition at the Krannert Art Museum curated by Jonathan Fineberg, (University of Illinois, 1992).*

[8]*Kit Blake, "Metaculture"* Out of Town, The Williamsburg Paradigm*, catalogue to exhibition at the Krannert Art Museum curated by Jonathan Fineberg, (University of Illinois, 1992).*

Steve Mann

Testo di Odile Fillion

Cyborg: abitudini di vita

Text by Odile Fillion

The cyborg, a way of life

La Humanistic Intelligence (HI) è la proposta di una nuova impostazione nell'elaborazione dei segnali in cui l'apparato di processo è inestricabilmente intrecciato con le capacità naturali del corpo e della mente dell'uomo. Invece di cercare di emulare l'intelligenza umana, l'HI prende atto che il cervello umano è forse la miglior rete neurale del suo genere e che esistono molte nuove applicazioni dell'elaborazione dei segnali nel campo delle tecnologie personali, in grado di utilizzare questo processore eccellente ma spesso sottovalutato. Siamo ai primi passi della realizzazione di un sistema di ripresa intelligente da indossare, che ci consente di catturare senza sforzo l'esperienza quotidiana, aiuta la memoria e migliora l'osservazione, aumentando la sicurezza personale attraverso la riduzione della delinquenza e facilitando nuove forme di comunicazione grazie all'intelligenza umanistica collettiva interconnessa.
I sistemi indossabili di elaborazione dei segnali, che debuttarono negli anni '70 con un ingombrante apparecchio fotografico sistemato in uno zaino, e si svilupparono con un'apparecchiatura sistemata negli abiti all'inizio degli anni '80, oggi consentono il potere computazionale di una workstation UNIX accoppiato con abiti e occhiali d'aspetto comune. Possono quindi essere indossati continuamente in ogni occasione della consueta vita quotidiana, in modo da funzionare, dopo un lungo periodo di adattamento, come un'estensione della mente e del corpo.
Steve Mann

Humanistic Intelligence (HI) is proposed as a new signal processing framework in which the processing apparatus is inextricably intertwined with the natural capabilities of our human body and mind. Rather than trying to emulate human intelligence, HI recognizes that the human brain is perhaps the best neural network of its kind, and that there are many new signal processing applications, within the domain of personal technologies, that can make use of this excellent but often overlooked processor. The emphasis of this paper is on personal imaging applications of HI, as we take a first step toward an intelligent wearable camera system that can allow us to effortlessly capture our day-to-day experiences, help us remember and see better, provide us with personal safety through crime reduction, and facilitate new forms of communication through collective connected humanistic intelligence. The wearable signal processing hardware, which began as a cumbersome backpack-based photographic apparatus of the 1970s, and evolved into a clothing-based apparatus in the early 80s, currently provides the computational power of a UNIX workstation concealed within ordinary-looking eyeglasses and clothing. Thus it may be worn continuously during all facets of ordinary day-to-day living, so that, through long-term adaptation, it begins to function as a true extension of the mind and body.
Steve Mann

1

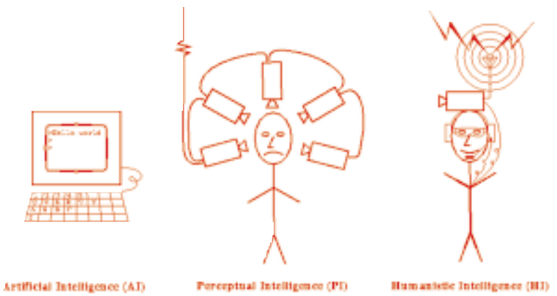
2

1 I safetyglasses presentati da Steve Mann all'ultima edizione Ars Electronica di Linz.
2 L'evoluzione dei computer 'da indossare' creati da Mann negli ultimi vent'anni.
3 Il promo 'Wear comp' del 1981: l'apparecchiatura era voluminosa e il processore lento e poco potente.

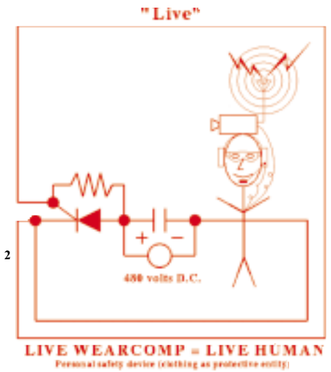
***1** The safetyglasses presented by Steve Mann at the last Ars Electronica in Linz.*
***2** The evolution of 'wearable' computers created by Mann over the past twenty years.*
***3** The first 'Wear comp' of 1981. The equipment was unwieldy, the process slow and weak.*

Michael Gibson e Neil Stephenson sono stati i primi a descrivere il nuovo statuto ibrido dell'uomo a cavallo tra reale e virtuale: il cyborg, collegato in permanenza con il mondo degli internauti, in grado di condurre una doppia vita... Illusioni? Nutrito di cultura cyborg, Steve Mann, artista, ricercatore al MIT di Boston e a Toronto, da quindici anni si adopera a trasformare i romanzi in realtà. All'inizio degli anni '80, ancora al liceo, Steve Mann inventa un sistema informativo portatile che controlla telecamere, macchine fotografiche, flash, grafica computerizzata.
Queste esperienze d'ordine artistico tendevano a esplorare modalità alternative della percezione spaziale "al di fuori delle discipline note, che erano la pittura, la fotografia o la computergrafica". Per dieci anni Steve Mann va perfezionando il suo progetto cibernetico; mette insieme walkman di seconda mano, radiotrasmettitori, adatta telecamere a caschi. Gli inizi sono difficili: il suo equipaggiamento pesa 'tonnellate' e le batterie spesso si esauriscono prima che si stabilisca il collegamento; Quando arriva al MIT, nel 1991, installa due antenne sul tetto dell'edificio più alto del campus. Le antenne gli permettono di trasmettere e di ricevere contemporaneamente dati, suoni e immagini, non soltanto nel campus ma anche in buona parte della città.
La figura di Steve Mann, il suo strano equipaggiamento con la sua pesante scorta di batterie, il suo casco sormontato da antenne e telecamera, diventano familiari ai cittadini di Boston, che loro malgrado costituiscono l'oggetto delle sue ricerche. Dal 1994 Steve Mann è tra i primi a diffondere in rete in tempo reale le immagini che riprende senza soluzione di continuità. Caratteristica singolare, per la maggior parte del tempo Mann osserva il mondo solo attraverso il mirino della telecamera, prima con caschi a visore, poi con occhiali a visore più leggeri, che sovrappongono al mondo reale il mondo ripreso. A rendere l'esperienza più complessa, c'è il fatto che Steve Mann non osserva in 'stereo': ruota la camera di 90° e osserva con un occhio il mondo reale e con l'altro il mondo ad angolo retto.
L'esercizio sarebbe semplicistico, senza il calcolatore, il modem, il GPS [Ground Position System, "sistema computerizzato di localizzazione geografica", i sensori di temperatura, il podometro, i controlli della pressione arteriosa che lo corredano... Tutte tecnologie troppo recenti per aver trovato compiutamente un campo d'applicazione. Giorno per giorno Mann si diverte a trasmettere a sua moglie le immagini del banco di frutta e verdura del supermercato, in modo che lei possa fare la lista della spesa in diretta e trasmetterla via Internet sugli schermi degli occhiali di Mann; e la fa anche partecipe per procura, con le stesse modalità, delle sue passeggiate, dei suoi incontri.
Ma il sistema informatico portatile trova altre applicazioni, soprattutto per i disabili. Per gli ipovedenti Steve Mann scopre che "congelando le immagini" esse vengono percepite meglio da chi, invece che osservare il mondo "in diretta", lo osserva "successivamente congelato" e reinquadrato in sovraimpressione sullo schermo degli occhiali. Con l'ulteriore aggiunta di un programma di riconoscimento delle immagini, chi ha la memoria corta potrebbe ritrovare la strada o dare un nome a una faccia, facendo sfilare la faccia incontrata accanto a quelle di una banca di facce immagazzinata dal computer (secondo procedimenti sperimentati dall'FBI), vedendo poi comparire sulle lenti degli occhiali, in un lampo, il nome del proprietario della faccia.
Oggi la miniaturizzazione è tale, secondo Steve Mann, che con un computer portatile quasi si può giocare a pallavolo. Gli occhiali-telecamera-visore sono non soltanto leggeri ma poco appariscenti. Alla tastiera del computer il cyborg ha sostituito una specie di mouse con un sistema alfabetico controllabile con una sola mano. Steve Mann studia abiti, caschi, biancheria, scarpe di ogni tipo, in grado di raccogliere e gestire le informazioni senza costrizioni per l'utente. Così inserisce nella biancheria dei sensori che inducono un'interazione tra la temperatura dell'epidermide e il calore dell'ambiente circostante.
L'attrezzatura del cyborg si rivela inoltre l'unica "uniforme da combattimento" possibile in un mondo orwelliano. Steve Mann svolge ricerche da parecchi anni sui sistemi di sorveglianza a distanza in uso nei negozi e nei parcheggi con il pretesto della sicurezza. Con la sua telecamera sul capo filma provocatoriamente i gestori dei magazzini imbottiti di telecamere di sorveglianza... in cui però è proibito filmare. "Il problema", afferma, "è che non si sa mai 'chi' possiede le immagini e quale uso ne viene fatto". Al pericolo incombente del controllo totale Steve Mann contrappone un atteggiamento attivista di 'controsorveglianza'. Occhio per occhio, dente per dente, telecamera per telecamera, 'tallona' l'avversario.
La sua attrezzatura, per le caratteristiche praticamente invisibili, sfida la censura in zone politicamente conflittuali. Le immagini filmate vengono trasmesse in diretta alla rete senza che eventuali censori se ne rendano conto e nemmeno possano esigere la restituzione delle immagini 'rubate'. Il sistema è poi utile, in territorio 'pericoloso'. Mann si è fabbricato un'uniforme da combattimento: la Wear Cam, dotata di due radar, una videocamera, microfoni, sistemi di visione all'infrarosso, sensori che analizzano il suo ritmo cardiaco e quello dei suoi passi, il tutto collegato a un calcolatore portatile modello eg 133 Mh2 586, sistema operativo Linux 2.0, collegato tramite GPS.
Quando l'ipotetico 'nemico' si avvicina i radar esercitano una pressione sul suo corpo. Sui visori dei suoi occhiali si delinea una rappresentazione prospettica. Si può così immediatamente entrare in videoconferenza con la sua rete, diffondere immagini del nemico che saranno archiviate in tutto il mondo. Utilizzando le stesse 'armi' del nemico ipoteticamente invisibile e diffuso che oggi controlla le tecnologie planetarie, Steve Mann si adopera a confondere il sistema per mantenere aree di coscienza e di libertà.

3



1



2

Michael Gibson and Neil Stephenson *were the first to describe the new hybrid status of a man poised between the real and the virtual: the cyborg, permanently connected to the world of internauts, capable of leading a double life. An illusion? Nurtured on cyborg culture, Steve Mann, artist and researcher at the MIT in Boston and in Toronto, has been attempting for fifteen years to transform fiction into reality. In the early 1980s, when still at high school, Steve Mann invented a portable computer system to operate cine-cameras and cameras, flashes, electronic graphics. Those experiences, of an artistic nature, were aimed to explore other modes of perception of space "outside known disciplines like photography, painting or infographism". For ten years, Steve Mann perfected his cyborgian project. He messed around with old walkmans and radio transmitters, and fitted cine-cameras onto helmets. Times were hard at first. His equipment weighed 'tons' and his batteries had often run out before connections had even been established. When he arrived at the MIT in 1991, he installed two antennas on the roof of the highest building in the campus, which enabled him simultaneously to transmit and receive data, sounds and images, not only on the campus but across a large part of the city. The silhouette of Steve Mann and his weird gear, with its heavy reserve of batteries, the helmet surmounted by antennas and cine-camera, became a familiar sight among the inhabitants of Boston who were the unwitting object of his studies. Since 1994 Steve Mann has been among the first to circulate in real time on the Web the pictures permanently filmed by him. The singularity of the exercise is that most of the time Steve Mann looks at the world only through the view-finder of his camera, at first in his vision-helmets and then through the lighter vision-glasses that superimpress onto the real world his other, filmed scene. To complicate this experience, Steve Mann can't see in 'stereo'. He turns the camera 90° and looks at the real world with one eye, and with the other at the world at right angles. The exercise would be simplistic without the computer, the modem, the GPS, the temperature panels, the pedometer, and the arterial tension controllers that he lugs around with him; as many technologies too recent for them all to have found their fields of application. On the more humdrum level, Steve Mann amuses himself by transmitting pictures to his wife of the fruit and vegetables on display at the shopping center, so that she can write down her shopping-list direct and transmit it via Internet straight onto Steve Mann's screen-glasses. By the same token of vicarious participation, she also joins him on his walks and encounters. But his portable computer device finds other uses too, notably for the handicapped. For people with poor eyesight Steve has discovered that if he "proceeds by frozen images", the latter become more perceptible to the viewer who, instead of watching the world 'live', would perceive it successively "frozen" and re-framed through the super-impressed screen of his glasses. Again, by linking to an image-recognition software, people with failing memories could find their way again, or attach names to faces, by running off the face encountered against a computer-stored face-bank (in accordance with FBI-proven processes), after which their glasses would in a flash display the name of the owner of the face in question. Today miniaturisation has got to such a point, Mann reckons, that it has almost become possible to play volley ball by portable computer. For the computer keyboard the cyborg has substituted a sort of mouse, with an alphabet system that can be worked with one hand. Steve Mann studies all sorts of clothes, helmets, underwear and footwear to give them the capacity to collect and manage information, without constraining the wearer. Thus he fixes panels to underwear which induce an inter-reaction between the temperature of the skin and the heat of the room in which the wearer happens to be. The cyborg's equipment turns out still to be the sole "combat gear" possible against a Big Brother world. Steve Mann has for several years been surveying the security surveillance camera systems widely used in stores and car parks. Armed with a camera on his head, he films and provokes the managers of stores bristling with security cameras, where it is however officially forbidden to film. "The problem", he says, " is that you never know 'who' has whose pictures, and what use is going to be made of them". Against the eminent danger of being totally watched, Steve Mann opposes an activist "counter-watch" attitude. With an eye for an eye and a tooth for a tooth, camera for camera, he 'marks' the enemy. His equipment, by its quasi-invisible nature, defies censorship in certain areas of political conflict. The filmed images are transmitted live to his network, without possible censors being aware of them or even being able to demand the return of 'stolen' images. The system is again useful in a "danger zone", when the cine-camera, the arterial pressure and the pattern of his footsteps simultaneously serve as an indicator to detect the presence of a hypothetical aggressor and immediately to warn his own tribe. Steve Mann has made his own combat suit and called it WearCam. Equipped with two radars, a video-camera and microphones, infra-red systems and collectors that analyse his heartbeat and footsteps, this gear is connected to an eg 133 Mh2 586 notebook operating under Linux 2.0 and relayed by GPS. When the supposed 'enemy' approaches him, the radars exert pressure on his body. An outline appears on his screen-glasses and Steve Mann can immediately go into video-conference with his network, and circulate pictures of the enemy which will be filed worldwide. By using the same 'weapons' as the supposedly invisible and widespread enemy that today controls planetary technologies, Steve Mann applies himself to thwarting the system in order to preserve zones of conscience and freedom.*

3

4

5

6

1 Lo schema che sintetizza le differenze tra Intelligenza artificiale, Intelligenza percettiva e l'Intelligenza umanistica (vedi anche il testo di Mann a pagina 92).
2 Schema del 'Live Wear Comp', un'ipotetico sistema di controllo elettronico di sicurezza individuale: ogni persona indossa un dispositivo che ne permette il riconoscimento a distanza; chi cerca di togliergliselo per attaccare un suo simile viene ucciso da una scossa elettrica.
3 Particolare dei comandi 'a tastiera' del primo 'Wear Comp'.
4,5 L'amplificatore e un dettaglio della strumentazione del 'vibrotactile wearable radar system', con cui Mann ha sviluppato la ricerca sulla sinestesia e sulla percezione umana, mediata dal computer, dei segnali radar.
6 Il 'Wear Comp 4' realizzato alla metà degli anni '80.

1 Diagram explaining the differences between Artificial intelligence, Perceptual intelligence and Humanistic intelligence (see also Mann's text on page 92).
2 Diagram of the 'Live Wear Comp', a hypothetical system of individual electronic safety control: each person wears a device allowing him or her to be recognized by remote control. Anybody trying to take it off to attack another person is killed by an electric shock.
3 Detail of keyboard input device on the first 'Wear Comp'.
4,5 The amplifier and detail of the 'vibrotactile wearable radar system', with which Mann developed his research on synaesthesia and the computer-aided human perception of radar signals.
6 The 'Wear Comp 4' made in the mid-1980s.

Ars Electronica a Linz: virtualità alternativa

Senza che vi si sia mai fatto cenno esplicitamente, il 18° festival Ars Electronica di Linz, che recava il titolo di "Fleshfactor", era senza dubbio alla ricerca di "zone autonome temporanee" – TAZ, Temporary Autonomous Zones, secondo la definizione di Hakim Bey – luoghi di incontro privilegiati dei "bricoleur, necrofagi di frammenti d'informazione, contrabbandieri, ricattatori, forse perfino cyberterroristi [...] aperti all'evoluzione di collegamenti frattali clandestini".
D'altro non si trattava, a Linz, se non di denunciare, interrogare, spiazzare, ridicolizzare queste macchine che ci sorvegliano, ci informano e ci deformano, così sottilmente confuse con l'architettura banalizzata di un fine secolo paralizzato. Che cosa resta intatto e libero del nostro corpo, costretto e alienato in una situazione urbana e tecnologica inedita, sotto l'influsso delle reti di normalizzazione mondiali? A quale grado di coscienza e di autonomia si può aspirare in questo sistema di controllo complesso, invisibile, inestricabile? Linz parrebbe quasi una normale città austriaca, se l'ombra del Führer non si aggirasse per le sue zone pedonali, e se le nuove tecnologie non vi avessero trovato asilo da anni, non soltanto nella cornice di un festival, ma anche nello spazio di un eccezionale 'museo' permanente dell'arte elettronica.
"Fleshfactor", tema generale del Festival Ars Electronica di Linz del 1997, mirava quindi a denunciare l'ideologia potenzialmente dominante e invadente di una sistema diffuso e sornione, che incide sul nostro essere e sulle nostre libertà. Le nuove tecnologie come segnale di coscienza erano state distribuite in una ventina di luoghi differenti, spesso invisibili all'occhio del passante distratto, il quale tuttavia andava disturbato nelle sue abitudini, nei suoi percorsi e nei suoi sguardi quotidiani. Che cosa faceva la famiglia di robot, specie neodomestica primaria a quattro ruote telecomandate, sguinzagliata telecamere al vento da Adrienne Wortzel per le vie di Linz? Spiava in pieno giorno per ricostituire visioni del mondo sulla parete d'immagini del global theater.
Altri 'spioni' piazzati sulla Hauptplatz, gli spagnoli Conrad Jerez e José Iges, avevano sovrapposto due container. In queste baracche da cantiere, belvedere dall'apparenza anodina, il gioco consisteva nell'essere di volta in volta spiati per poi diventare spie, prendendo i comandi di uno studio attrezzato con una batteria di telecamere di sorveglianza e sistemi di videoconferenza. È come se gli artisti fossero caduti tutti vittime di una forma di paranoia. Qualcuno (qualche ora dopo che il mondo si era commosso sulla brutale scomparsa di una principessa inseguita dai paparazzi) denunciava a modo suo gli obiettivi omicidi. Così Paul Garrin e David Rokeby, con la loro installazione *Border Patrol*, sistema di videocamere accoppiato a un dispositivo di riconoscimento visivo, trasformavano la testa del visitatore in bersaglio virtuale. Nelle tre dimensioni di *Cave* (impressionante apparato architettonico, scatola in una scatola su tutte le facce della quale vengono proiettate immagini stereografiche), Maurice Benayoun immergeva drammaticamente il visitatore in un paesaggio bellico. Facendo scattare banali macchine fotografiche digitali, quest'ultimo annientava definitivamente l'immagine e distruggeva a sua volta lo spazio virtuale. Infine Stelarc, che da anni scatena una danza incontrollabile di tutto il suo corpo nudo, collegato a impulsi elettronici, questa volta si era collegato alle immagini di Internet. Il rituale era amplificato da una musica aleatoria collegata ai movimenti delle sue mani e del suo celebre terzo braccio artificiale. Tema dell'opera *Parassita*, evento per corpo invaso e involontario. Semplice spettacolo o piuttosto metafora del corpo e/o dello spirito alienato? **Odile Fillion**

Ars Electronica Linz – Virtual Alternatives

Though never actually said, the 18th Ars Electronica Festival at Linz, titled "Fleshfactor", was without doubt in search of "temporary autonomous zones", or TAZ, as Hakim Bey defines them. TAZ are the privileged meeting-places of "odd-job buffs, data-fragment necrophages [...] smugglers, blackmailers, perhaps even cyber-terrorists, opening towards the evolution of clandestine fractal connections".
What, in fact, was Linz all about if not the denunciation, interrogation, hijacking, and derision of those machines that watch, inform and deform us, so subtly confused with the trite architecture of a paralysed fin de siècle? What is there still intact and free in our bodies, constrained and alienated by an unprecedented urban and technological situation under the influence of networks subordinate to world regulations? What degree of consciousness and autonomy can be expected in this complex, invisible, inextricable control system?
Linz would be almost an ordinary Austrian city – if its cobbled streets were not haunted by the ghost of Hitler – and if new technologies had not found shelter there for years, within the framework not only of a festival but again within that of an exceptional and permanent 'museum' of electronic arts.
"Fleshfactor", the general theme of the Linz Ars Electronica Festival in 1997, sought therefore to denounce the potentially dominant and intrusive ideology of an all-engulfing, sly system that would affect our being and our freedoms.
New technologies, as signals of awareness, were distributed across some twenty or so different places, often invisible to the eye of absent-minded passers-by, who needed however to be roused from their daily habits, routes and ways of looking at things. So what was a family of robots doing, looking like remote-controlled four-wheeled neo-domestic primaries, with cast-off cameras by Adrianne Wortzel in the streets of Linz? Answer: they were spying in broad daylight, to re-establish visions of the world on the wall of images of a "global theatre".
Other 'informers' hidden on Hauptplatz, the Spaniards Conrad Jerez and José Iges, had put a container on top of another. In these building-site sheds, these apparently harmless watchtowers, the game consisted of being spied upon and then turning spy, by operating the controls of a studio equipped with a battery of surveillance cameras and visiophones.
As if artists had always been victims of a form of paranoia. Other artists (a few hours after the whole world had been shocked by the brutal death of a princess pursued by paparazzi) denounced in their way the killer-lenses. Paul Garrin and David Rokeby, for example, with their Border Patrol *installation, a system of cameras coupled to a visual recognition device, transformed the visitor's head into a virtual target. In the three dimensions of a* Cave *(a startling architectural device, a box inside a box onto all sides of which stereographic images were projected), Maurice Benayoun dramatically immersed the visitor in a battlefield. By unleashing harmless numeric cameras, he permanently wiped out the image and then even destroyed virtual space.*
Finally, Stelarc, who has for years been connecting his naked body to electronic impulses and flinging it into an uncontrollable dance, this time hooked it onto Internet images. The ritual was amplified by aleatory music linked to the movements of his hands and famous artificial third arm. The theme of this work was Parasite, *event for invaded and involuntary body. Just entertainment, or a metaphor for our bodies and/or minds under influence?* ***Odile Fillion***

Maurice Benayoun, *Cave*, 1997.
Maurice Benayoun, Cave, *1997.*

Nel numero 792 di *Domus* (aprile 1997) informammo i lettori della prossima inaugurazione di un Museo del Design alla Triennale di Milano. Questo museo è ora aperto al pubblico. Al nostro commento affianchiamo un intervento del consulente scientifico del progetto circa gli obiettivi, la tematica e l'organizzazione del progetto.

In number 792 of* Domus *(April 1997) we informed our readers of the forthcoming opening of a Design Museum at the Milan Triennale, and this museum is now in fact open to the public. To our own comment we add an article by the scientific consultant concerning the objectives, themes and organization of the project.

Testo di *Text by* François Burkhardt

"Un museo del design questo? A me fa venire in mente un deposito di mobili!".

"A design museum, this? It reminds me of a furniture warehouse!".

“Nella loro ‘neutralità’ gli oggetti disposti su ripiani o su scaffali metallici sembrano sistemati come in un magazzino accessibile al pubblico. Presentati in questo modo, essi perdono buona parte dei riferimenti necessari a comprenderne il valore e la storia”.

“In their ‘neutrality’ the objects arranged on display-tops or metal shelves look as if they were in a warehouse accessible to the public. Presented in this way they lose much of the references necessary to an understanding of their value and history”.

Dopo lunghi anni di attesa, finalmente la città di Milano si è data un Museo del Design. La sede è la Triennale, lo spazio migliore che si potesse destinare a questo scopo nella capitale europea del design. Il museo rappresenta la conclusione di una serie di iniziative prese dai due ultimi Consigli direttivi della Triennale: la prima fu il restauro del Palazzo dell’Arte, la seconda la creazione di servizi all’ingresso nonché di una caffetteria e di una libreria, la terza l’allestimento di una Galleria di architettura disegnata da Gae Aulenti. Con tutte queste iniziative il Consiglio ha dato all’ente uno strumento che gli permette di passare da un’attività con scadenze triennali a un’attività continuativa: il Museo del Design doveva rappresentare il momento culminante di questo processo e l’elemento di sutura fra realizzazioni temporanee e strutture permanenti.
Sotto l’aspetto politico bisogna quindi essere grati al Consiglio direttivo per aver saputo conseguire risultati positivi, superando le difficoltà grazie all’elaborazione di un nuovo statuto della Triennale che si accorda al suo nuovo ruolo di istituzione permanente.
Tuttavia un problema al quale abbiamo già accennato (vedi “XIX Triennale, la transdisciplinarità in crisi” in *Domus*, numero 781, aprile 1996), e che resta, è quello della ripartizione dei ruoli fra amministrazione e programmazione. Come c’era da aspettarsi, questo rapporto si è rivelato conflittuale poiché si attribuisce al Consiglio direttivo e al Direttore generale la responsabilità dell’ideazione e della programmazione, mentre essi dovrebbero essere chiamati a garantire una politica e ad amministrarla, lasciando la responsabilità dei contenuti ai conservatori e a un direttore, garanti di alta professionalità. Si cerca di ovviare a questo handicap facendo appello a ‘consiglieri’, ai quali vengono dati certi incarichi ma non l’autorità e le competenze decisionali necessarie a svolgerli, limitando così il loro potere di trattativa nei confronti di terzi e mettendo a rischio il loro mandato.
Ora questo handicap si sta rivelando fatale a un’iniziativa come il Museo del Design dove, come vedremo, vengono a galla importanti lacune di carattere professionale. Esse si ripercuoteranno senza dubbio sull’immagine e sulla credibilità dell’istituzione a livello nazionale e internazionale.
Ma procediamo con ordine.
Prima di tutto non viene scelto un conservatore della collezione, ma un “consigliere scientifico” – che non disturba la ‘tranquillità’ istituzionale – al quale tardivamente si affida l’incarico di stendere una lista degli oggetti da esporre e di prendere contatto con i possibili prestatori dei medesimi. Invece di procedere a uno studio approfondito di fattibilità si fa una prima lista di oggetti e si cerca di ovviare alla mancanza di un conservatore organizzando tre esposizioni, che dovrebbero servire a prefigurare una collezione e a saggiarne le possibilità museografiche. Si fissano tre periodi che dovrebbero scandire le grandi tappe del percorso del design italiano del dopoguerra: 1945-62, 1963-72, 1973-90. A Manolo De Giorgi viene affidata la responsabilità della prima mostra, ad Andrea Branzi quella delle altre due. Tutte e tre mettono in luce l’impossibilità di svolgere una vera attività museografica negli spazi messi a disposizione senza interventi di trasformazione importanti, specie la prima mostra che non soltanto ha inghiottito una grande parte del budget destinato al museo, ma ha accumulato errori elementari circa le tecniche espositive e la sicurezza degli oggetti esposti. Nonostante l’intelligenza dei curatori delle mostre, viene da chiedersi il perché di questi tentativi di prefigurazione e soprattutto come mai, dopo queste esperienze, non si sia modificato l’impianto del futuro museo. La risposta è: semplicemente perché i responsabili istituzionali mancavano delle cognizioni professionali per farlo.
Le tre esposizioni hanno dunque lasciato due eccellenti cataloghi e un primo corpo di oggetti, aleatorio, però, in quanto i prestiti erano intesi per un’esposizione di breve durata e diversi, come si è detto, sono stati i criteri dei due curatori, il che d’altra parte si rivela positivo per la scelta definitiva degli assi tematici.
Si sarebbe forse potuta compensare questa lacuna ricorrendo al comitato scientifico, composto da un gruppo di noti designer, ma questo non fu fatto. I membri del comitato, non avendo alcuna carica esecutiva, sono alla fine serviti più a ‘guarnire’ che a garantire la qualità scientifica delle esposizioni.
E veniamo alla versione della collezione permanente presentata come Museo del Design. Innanzi tutto fra i cinquecento oggetti suddivisi nei tre periodi storici individuati dalle esposizioni preliminari (1945-62, 1963-72, 1973-90) è difficile riconoscere un’idea o una linea conduttrice che illustri aspetti e temi di una storia del design italiano. Né rimandi, né raggruppamenti per famiglie, né appaiamenti, né indicazioni che rinviino a nuove tecniche, a scoperte, a innovazioni della forma – quanto meno tutto ciò non è precisato, non è chiarito né messo in evidenza. Nella loro ‘neutralità’ gli oggetti disposti su ripiani o su scaffali metallici sembrano sistemati come in un magazzino accessibile al pubblico. Presentati in questo modo, essi perdono buona parte dei riferimenti necessari a comprenderne il valore e la storia.
Non si poteva presentare un museo in una veste più povera di questa. E tuttavia lo si poteva fare con eleganza e dignità, poiché la povertà in sé non è squalificante. In questo caso, però, la povertà nasce semplicemente dalla mancanza di qualità. Se si pensa a quante mostre straordinarie sono state allestite in quel grande centro del design che è la Triennale, non si capisce perché in questo caso non si sia fatto ricorso a una delle tante, qualificatissime personalità che l’Italia possiede in questo settore.
Per quanto riguarda la proprietà degli oggetti, bisogna chiarire che nessuno di essi appartiene alla Triennale. La collezione dipende dalla buona volontà dei prestatori. Gli oggetti possono essere ritirati in qualsiasi momento, senza che la Triennale possa opporsi: situazione giuridica estremamente delicata, poiché basterebbe un’azione concertata dei prestatori per svuotare praticamente il museo. È questo un pericolo costante che minaccia l’istituzione, inconcepibile nel quadro di un ‘vero’ museo, poiché la stabilità di una istituzione di questo genere riposa proprio sul fatto di avere garanzie su una collezione che essa conserva. In più, non sono stati raccolti né schizzi, né disegni tecnici, quasi tutti già collezionati dal Centro studi Archivi della comunicazione dell’Università di Parma. Ciò significa che la Triennale dovrebbe arrivare ad accordi ulteriori per ottenere questo materiale.
Altro motivo di irritazione è la mancanza di un percorso didattico. A parte qualche pannello di carattere generale e le etichette che descrivono gli oggetti in mostra, il visitatore è abbandonato a sé stesso. Nessun ausilio tecnico con materiali di tipo audiovisivo o telematico, che oggi si trovano comunemente in qualsiasi esposizione. Nessuna guida, nessun catalogo, nessun rimando a possibili ricerche, nessuna visita guidata. Nessun senso del servizio pubblico, neppure nei confronti delle scuole che, invece, potrebbero accrescere considerevolmente il numero dei visitatori del museo, già poco frequentato. Si sarebbe potuto pensare ad accordi con altre istituzioni della città di Milano, il che avrebbe potuto dar luogo a fruttosi scambi, per esempio con il Museo della Scienza e della Tecnica e le raccolte d’Arte Moderna. Si sarebbero potuti inserire nella collezione pezzi-simbolo provenienti da altri musei, che servissero come rimandi. Si sarebbe dovuto dare alla comunicazione, attualmente del tutto assente, un posto importante, organizzando per esempio fra i diversi musei delle “staffette culturali”, così da invogliare i visitatori a spostarsi dall’uno all’altro. La mancanza di iniziative di questo genere dimostra il grande isolamento della Triennale e del suo Museo del Design, sia dal punto di vista tematico che da quello istituzionale. E questo nonostante l’annuncio di importanti accordi con l’Assolombarda, la Camera di Commercio, la Regione Lombardia e l’Ente Fiera di Milano per costituire una fondazione attorno al Museo del Design.
Nel frattempo l’ADI (Associazione dei Designer industriali), dopo essersi rifiutata di collaborare con il Museo del Design, ha aperto a Cantù un luogo di esposizione dove presenta gli oggetti che parteciparono al Compasso d’Oro.
Il “consulente scientifico” Giampiero Bosoni, incaricato della collezione del Museo del Design, considera questa iniziativa “un passo positivo e importante”, per avere creato uno strumento “che potrà aprire uno spiraglio verso un futuro museo [...] Avendo costituito un deposito, bisognerà ora stabilire che cosa se ne vuole fare [...]” (intervista a Giampiero Bosoni, giugno 1997). In queste condizioni sarebbe stato meglio rendere semplicemente accessibile al pubblico il deposito, come fa per esempio il MAK (Museum für Angewandte Kunst) di Vienna; con la differenza che a Vienna gli oggetti contenuti nei depositi sono quelli che non vengono presentati nella collezione permanente del museo. A Milano si tratta dunque di un fondo dal quale in futuro bisognerà ricavare un museo del design che vada ben al di là di quello che viene oggi presentato alla Triennale.
Infatti può fregiarsi del nome di museo soltanto quell’istituzione che risponda a certi criteri e abbia certe caratteristiche: le condizioni climatiche degli spazi espositivi, il controllo idrometrico, la possibilità di regolare l’intensità luminosa, l’illuminazione degli oggetti esposti, le condizioni di sicurezza, la qualità degli spazi di deposito e quella dei laboratori di restauro, per non citare che qualche esempio. La validità di un museo si misura inoltre dalla qualificazione e dalla specializzazione del personale addetto – conservatori, restauratori, operai specializzati – e dalla separazione fra gli spazi di accesso ai prodotti in deposito e spazio espositivo, che sono due percorsi diversi. Orbene, si può affermare che nessuna di queste condizioni è soddisfatta nel Museo del Design di Milano. Sulla base dei criteri imposti per esempio in Francia dai Musei Nazionali, alla Triennale sarebbe stato rifiutato il titolo di ‘museo’, sostituito da quello di “collezione permanente del design italiano”.
Non possedendo i requisiti museografici dettati dall’Unesco, la Triennale avrebbe avuto difficoltà, in Francia come in Inghilterra e in Germania, a ottenere sovvenzioni. Ci si potrebbe chiedere chi, in questo campo, è responsabile in Italia a livello burocratico, visto che la Triennale fa parte del patrimonio nazionale – come la Biennale di Venezia del resto, che da questo punto di vista lavora in condizioni di sottosviluppo.
Resta da sperare che il Consiglio direttivo tragga le dovute conclusioni da queste infelici iniziative e si adoperi per dare al Museo del Design la solidità che attualmente gli manca. Oggi esso rischia di non poter entrare nel circuito dei grandi musei internazionali: ciò significa non poter ottenere prestiti da tali istituzioni, il che sarebbe di grave impedimento per le manifestazioni future. Per modificare questa situazione bisogna dare agli organi esecutivi della Triennale il ruolo che loro compete: al Consiglio direttivo il compito di assicurare la linea politica e di portarla avanti; al Direttore generale (che di fatto è un Segretario generale munito di poteri direttoriali) quello di amministrare. E bisogna fare appello, infine, a un’équipe professionale guidata da un Direttore che, per fama internazionale e conoscenze specifiche nel campo del design, delle arti applicate, dell’architettura, della moda e della comunicazione, sia in grado di assicurare all’istituzione una politica culturale di alto livello. Se si vogliono evitare al Museo del Design altre penose avventure, occorre nominare un Conservatore all’altezza della situazione, uno specialista al quale toccherà il compito di ricostruire, partendo dal materiale raccolto, uno scenario degno del nome di Museo del Design italiano. Egli avrà la responsabilità di costituire degli assi portanti, con ramificazioni di gruppi tematici e con rimandi agli oggetti archetipici, alle scoperte, ai settori congiunti, senza di che è impensabile delineare una storia del design. Egli perseguirà un modello di museo che metta in evidenza i legami del design con lo sviluppo economico industriale e sociale del Paese, i mutamenti nei comportamenti, i diversi orientamenti culturali, ma anche i legami con l’architettura e con le idee nate fuori dall’Italia, come per esempio l’influenza che l’opera di Charles Eames ha avuto sul “bel design” e viceversa quella esercitata dal movimento ‘radicale’ sugli autori francesi e tedeschi.
Poiché il Museo del Design della Triennale è il primo grande tentativo del genere in Italia, bisogna dargli un nuovo impulso attraverso un approccio museografico che corrisponda all’importanza del materiale esistente nel Paese. Esso deve passare dallo stato di prestito provvisorio a quello di donazione: uno sforzo che deve essere sostenuto dallo Stato, dalla Regione, dalla Provincia e dal Comune di Milano. Questo dovrebbe essere lo scopo della annunciata fondazione. La posta in gioco per il futuro è tale che ne vale la pena, perché Milano deve finalmente avere un Museo del Design che rispecchi la qualità della sua cultura materiale.

Museo del design – collezione permanente del design italiano 1945-1990
Design Museum – Permanent Collection of Italian Design 1945-1990
Palazzo della Triennale, Milano
The Triennale Building, Milan
Inaugurazione *Inauguration*: aprile 1997
Pezzi esposti *Number of exhibits:* 954
Area espositiva *Exhibition area:* 1700 mq
Responsabile scientifico, ordinatore della collezione e autore del progetto *Consultant, collection curator and author of the project*: Giampiero Bosoni
Assistenti alla ricerca e all’organizzazione *Research and organization assistants*: Barbara Camocini e Cristina Miglio
Progetto grafico *Graphic project*: Fabrizio Confalonieri
Allestimento *Exhibition mounting*: Carlo Battaini

Fotografie di *Photographs by* Donato Di Bello

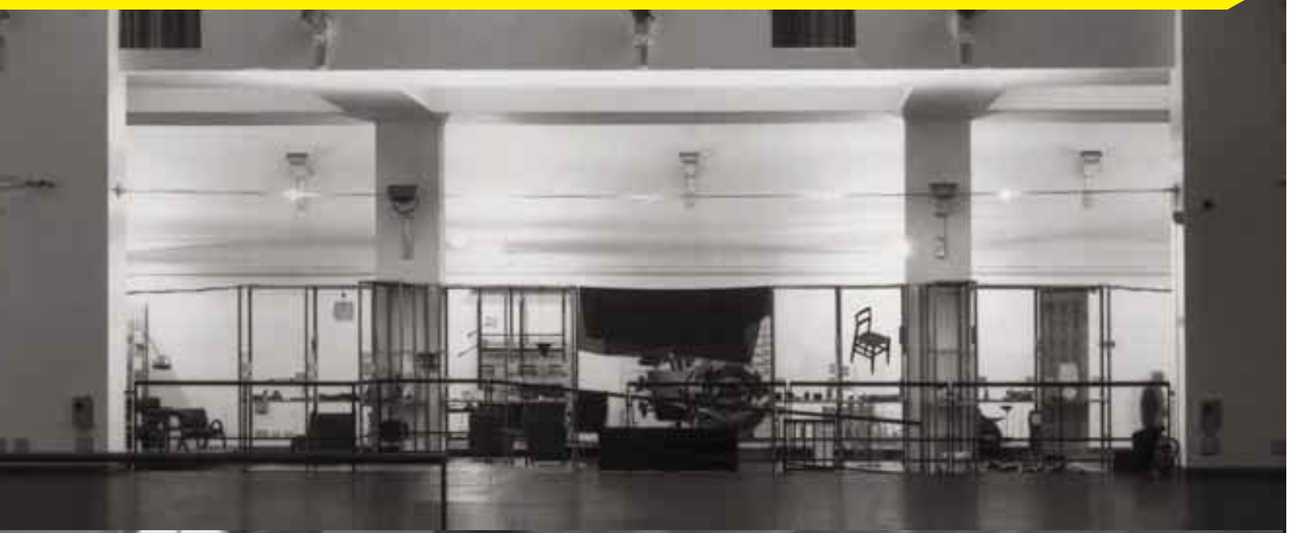
“A parte qualche pannello di carattere generale e le etichette che descrivono gli oggetti in mostra, il visitatore è abbandonato a sé stesso. Nessun ausilio tecnico con materiali di tipo audiovisivo o telematico, che oggi si trovano comunemente in qualsiasi esposizione. Nessuna guida, nessun catalogo, nessun rimando a possibili ricerche, nessuna visita guidata”.

“Aside from a few general panels and the labels describing the exhibits, the visitor is abandoned. With no technical help from the audiovisual or telematic media commonly available at any exhibition nowadays. There is no guidebook, no catalogue, no reference to possible researches, no guided visit”.

After long years of waiting, *Milan has at last given itself a Design Museum. Located in the Triennale, its premises are the best that could have been assigned to this purpose in the European capital of design.*
The museum concludes a series of initiatives taken by the last two governing boards of the Triennale. The first was to restore the Palazzo dell'Arte, the second to create services at the entrance as well as a cafeteria and bookshop, and the third was to fit out an architecture gallery, designed by Gae Aulenti.
With these initiatives the Triennale governors enabled the institution to switch from an activity run at three-year intervals to a full-time operation. The Design Museum was to have been the climax to this process and the link between temporary and permanent structures. Politically speaking, one should therefore be grateful to the governors for having achieved positive results and overcome the difficulties involved, through the drafting of a new statute for the Triennale to match its changed role as a permanent institution.
Nevertheless a matter already mentioned (see Domus *number 781 4/96: "XIX Triennale, Transdisciplinarity in crisis") – and which remains – is the distribution of roles between administration and programming. As expected, this relationship has turned out to be a conflicting one, since the Board of Governors and the General Manager are held responsible for ideation and programming, whereas they ought to be called upon to guarantee a policy and to administer it, leaving responsibility for contents to the curators and to a director, as guarantors of high professionalism. Attempts are being made to get over this handicap by appealing to 'councillors', who are given certain duties but not the authority and decision-making facilities necessary to their implementation.*
Thus their negotiating power with third parties is restricted and their mandate placed in jeopardy. Now this handicap is proving fatal to an initiative like that of a Design Museum, where, as we shall be seeing, a number of important professional failings are coming to the surface. These will undoubtedly have repercussions on the image and credibility of the institution at home and abroad. But let us take things in their proper order. First of all, not a curator was chosen for the collection, but an "advisory councillor" – intended not to disturb the institutional 'peace' – who was belatedly appointed to draw up a list of items to be exhibited and to make contact with their possible lenders. Instead of starting with a thorough feasibility study, a preliminary list of objects was prepared. An attempt was made to offset the lack of a curator by organizing three exhibitions that were intended to herald a collection and to sample its museological possibilities. Three periods were established, to mark out the chief periods in the path of postwar Italian design: 1945-62, 1963-72, 1973-90. Manolo De Giorgi was picked to arrange the first show, and Andrea Branzi the other two. All three exhibitions highlighted the impossibility of carrying out any real museological activity in the available premises without entailing major alterations. This was true especially of the first exhibition, which not only swallowed up a large chunk of the budget assigned to the museum, but accumulated elementary errors regarding display techniques and the safety of exhibits. Despite the intelligence of the curators of these exhibitions, one wonders why these attempts at a prefiguration were made and above all precisely why, after these experiences, the layout of the future museum was not altered. The answer is: simply because the people in charge of the institution lacked the professional expertise needed to do so.
The three exhibitions have in any case left two excellent catalogues and an initial corpus of objects. The latter is however aleatory, inasmuch as the loans were intended for a short exhibition. As we said, the criteria adopted by the two curators were different, though this proved to be good for the final choice of theme axes. It might perhaps have been possible to bridge this gap by turning to the advisory committee, formed by a group of well-known designers. But this was not done. The committee members, not having any executive power, ultimately served more to 'garnish' than to guarantee the correct scientific quality of the exhibitions.
That brings us to the version of the permanent collection presented as the Design Museum. To begin with, among the five hundred items divided into three historical periods established by the preliminary exhibitions (1945-62, 1963-72, 1973-90), it is hard to recognize an idea or a guideline illustrating aspects and themes of a history of Italian design. No references, no family groupings, no pairings or indications of new techniques and discoveries, innovations of form – at any rate none of this is explained or clarified or stressed. In their 'neutrality' the objects arranged on display-tops or metal shelves look as if they were in a warehouse accessible to the public. Presented in this way they lose much of the references necessary to an understanding of their value and history.
No museum could have been presented in a container poorer than this. Yet it could have been done with elegance and dignity, since poverty in itself is nothing to be ashamed of. In this case however the poverty springs simply from lack of qualification. If one thinks how many outstanding exhibitions have been mounted in that great core of design that is the Triennale, one fails to understand why in this case nobody turned to one of the many highly qualified people available to Italy in this sector.
As regards ownership of exhibits, it must be pointed out that none belongs to the Triennale. The collection depends on the good will of its lenders. Exhibits can be withdrawn at any time, without the Triennale having any faculty of opposition: an extremely delicate legal situation, since a concerted action by lenders would be enough to leave the museum practically empty. This poses a constant threat to the institution and would be inconceivable in any 'proper' museum, because the stability of an institution of this kind rests on its possession of guarantees relating to its holdings. Moreover, neither sketches nor technical drawings have been collected, most of these having already been stored by the Centro studi Archivi della comuniczione at Parma University. This means that the Triennale would have to come to further agreements to obtain this material.
Another cause for irritation is the lack of a didactic sequence. Aside from a few general panels and the labels describing the exhibits, the visitor is abandoned. With no technical help from the audiovisual or telematic media commonly available at any exhibition nowadays. There is no guidebook, no catalogue, no reference to possible researches, no guided visit. No sense of public service, not even for schools, which could have considerably boosted the number of visitors to the museum, who aren't many as it is.
Arrangements could have been thought of with other institutions in Milan. This could have engendered fruitful exchanges, for example with the Science and Technology Museum and Modern Art Museums. It would have been possible to include in the collection a few symbol-pieces from other museums to serve as cross-references. Importance should have been attached to communication, currently absent, for example by organizing "cultural relays" between the various museums so as to encourage visitors to move about from one to the other. The lack of initiatives of this kind demonstrates the serious isolation suffered by the Triennale and its Design Museum, both from the thematic point of view and institutionally. And all this despite the announcement of major accords with Assolombarda, the Chamber of Commerce, the Lombardy Regional Council and the Milan Trade Fair to set up a foundation around the Design Museum.
In the meantime the ADI (Association of Industrial Designers), after having refused to cooperate with the Design Museum, has opened at Cantù an exhibition place for the presentation of objects submitted for the Compasso d'Oro prize. The "advisory consultant" Giampiero Bosoni, head of the Design Museum's collection, regards this initiative as "an important step in the right direction", in that it has created a tool "that may open up ways towards a future museum,[…] Having formed a storehouse, the next thing is to establish what is intended to be done with it […] " (interview with Giampiero Bosoni, June 1997).
Under these conditions it would have been better to make the storehouse simply accessible to the public, as for example in the case of the MAK (Museum für Angewandte Kunst) in Vienna: with the difference that the items contained in the storerooms are the ones not on view in the museum's permanent collection. What Milan has, then, is a holding from which in the future a design museum must be created to go well beyond what is today on view at the Triennale.
In fact only an institution complying to certain criteria and having certain characteristics can properly call itself a museum. Those characteristics are: the climatic conditions of the exhibition spaces, hydrometric control, the possibility of regulating light intensity, the illumination of exhibits, security, the quality of storage space and that of the restoration workshops – to mention just a few examples.
The quality of a museum is also gauged by the qualifications and skills of its staff – curators, restorers, skilled workers – and by the separation between the access spaces to items held in storage and those on view, which are of course two different sequences. Alas, it has to be said that none of these conditions is met by the Milan Design Museum.
On the basis of the standards laid down, for example, by national museums in Britain, Germany and France, the Triennale would have been refused the title of 'museum', and would have been qualified only as "permanent collection of Italian design". Not being in possession of the museum requisites prescribed by Unesco, the Triennale would have difficulty in obtaining subsidies. One might ask whom, in this field, is responsible in Italy at a bureaucratic level, seeing that the Triennale is part of the national heritage – as is the Venice Biennale for that matter, which from this point of view operates in a state of underdevelopment.
It remains to be hoped that the governing board may draw its conclusions from this unfortunate initiative and strive to endow the Design Museum with the solidity which it has lacked to date. Today it is at the risk of not entering the circuit of major international museums.
That means not being able to obtain loans from these institutions, which would seriously impede future exhibitions or events.
To rectify this situation the Triennale's governing board must be given its proper role: to the governors the task of ensuring a policy and implementing it; to the managing director (who is in reality a secretary general holding managerial powers) that of administering. Finally, a professional team must be put in place and led by a Director who, by his or her international repute and specific knowledge of design, applied arts, architecture, fashion and communication, would be in a fit position to guarantee the institution a high level of cultural policy. If the Design Museum is to be spared further painful adventures, it will be necessary to name a curator who can master the situation, a specialist whose task it will be to reconstruct, on the basis of material collected, a scenario worthy to be called a Museum of Italian Design. That person will be responsible for setting up the bearing frame, with ramifications of theme groups and references to archetypal objects, to discoveries and to allied sectors, without which it is unthinkable to outline a history of Italian design. He or she will need to pursue a museum model which shows the links between design and the economic, industrial and social development of the country, the changes in behaviour, the different cultural trends, but also the associations with architecture and ideas born outside Italy, as for example the influence of the work of Charles Eames on "bel design" and, conversely, the effects of the 'radical' movement on French and German designers. Since the Museum of Design at the Triennale constitutes the first major attempt of its kind to be undertaken in Italy, it needs to be boosted by a museological approach worthy of the extensive and important material existing in Italy. And there must be an escalation from the statute of temporary loans to that of donations. This effort will need to be sustained by the State as well as by the Regional, Provincial and City Councils. This should be the purpose of the announced Foundation. The future stakes will more than justify that endeavour, for Milan must at last have a Design Museum that will reflect the quality of its material culture.

“Ma qualcuno doveva cominciare... ”. “*But someone had to start... ”.*

Testo di *Text by* Giampiero Bosoni



Scrivo queste mie riflessioni alla metà di novembre del 1997 per essere pubblicate nel febbraio 1998. Nel lasso di tempo tra la scrittura e la pubblicazione molte cose potrebbero cambiare e alcune mie considerazioni potrebbero risultare superate. Sarei profondamente soddisfatto se nuovi eventi potessero smentire in senso positivo il mio allarme per una situazione che ritengo decisamente preoccupante per il futuro di un Museo del Design nel palazzo della Triennale di Milano.

L’esposizione Museo del design – collezione permanente del design italiano 1945-1990 – da otto mesi in mostra nel palazzo della Triennale di Milano, non è l’atto conclusivo della fondazione di un museo, bensì l’atto di nascita di una collezione permanente in funzione di un Museo. Come è stato dichiarato nel giorno della inaugurazione si tratta dell’esposizione provvisoria di una collezione raccolta per rimanere stabilmente in mostra alla Triennale. L’area espositiva copre circa 1700 mq dei quali 400 sono lasciati liberi per accogliere mostre temporanee. I prodotti selezionati permanentemente in mostra sono 452 acquisiti in forma di prestito in comodato. Il numero di pezzi in esposizione, tra modelli, varianti e più elementi di una stessa famiglia di oggetti, sono precisamente 954. Per la prima volta a Milano si è cercato di costituire in forma permanente una collezione che consente di osservare facilmente e studiare “dal vivo” molti degli oggetti che hanno fatto la storia della cultura del design italiano: 120 prodotti tecnici, intesi come prodotti meccanici ed elettronici, 53 apparecchi d’illuminazione (quasi tutti funzionanti con un sistema di sensori a distanza), 51 sedie, 55 sedute imbottite, 50 elementi di arredo per la casa e l’ufficio, 12 componenti per l’industria edilizia, 6 giochi per bambini, 10 prodotti o documenti di ricerca sul “design primario” dei materiali, 2 capi d’abbigliamento, e ancora molti altri oggetti per lo più dedicati al lavoro e allo svago negli ambienti della casa e dell’ufficio prodotti dai settori industriali dell’acciaio, della ceramica, delle materie plastiche e del vetro. In mostra per ciascuno di questi oggetti si trova una completa didascalia tecnica e quasi sempre una breve nota descrittiva con le loro principali caratteristiche progettuali o con un inquadramento storico-sociale. Inoltre per ciascuno di questi prodotti esiste presso il centro di documentazione della Triennale un fascicolo, più o meno nutrito, che raccoglie diversi documenti per l’approfondimento della storia dell’oggetto attraverso copie o originali di articoli e pubblicità comparsi su riviste dell’epoca della prima produzione o in fasi successive, e in alcuni casi anche libretti illustrativi d’azienda e manuali di manutenzione del prodotto. Questo materiale documentario, risultato dalla lunga ricerca compiuta per definire la selezione degli oggetti destinati a formare il primo nucleo della collezione, è contenuto in dieci grandi raccoglitori a disposizione degli studiosi. Per quanto sia solo un dato, non sufficiente a riequilibrare alcune evidenti lacune, è giusto anche ricordare, a onor di cronaca, che non esiste al mondo un museo del design che disponga di un’area espositiva così grande e che presenti in forma permanente una raccolta così ricca e numerosa di oggetti. L’allestimento realizzato con l’irrisoria cifra di ottanta milioni (nella stessa area la prima mostra preparatoria al Museo del Design costò quasi un miliardo e la terza quasi quattrocento milioni), è stato progettato con l’idea di rappresentare un deposito visitabile, e ‘resistere’ il tempo necessario perché la collezione, nucleo ed embrione del museo, venisse, come previsto, presa in tutela da una neonata Associazione Museo del Design pronta a trasformarsi in una fondazione in grado di definire tutti i programmi necessari per svolgere autonomamente i caratteri specifici di un vero e proprio museo attivo e completo. Al mese di dicembre 1996 risultano firmatari dello statuto della Associazione per la promozione del Museo del Design: la Regione Lombardia (che aveva pronto lo stanziamento di 500 milioni, dei quali l’attuale esposizione non ha potuto usufruire), la Provincia di Milano, la Camera di Commercio (anch’essa pronta con un discreto stanziamento annuale), l’Assolombarda (con la promessa ovviamente di congrui sostegni economici), la Fiera di Milano e chiaramente la Triennale di Milano, nella veste di chi aveva già posto le premesse di un lavoro istruttorio del museo valutabile in termini economici, con le quattro esposizioni realizzate, complessivamente in circa due miliardi, e detentrice della sede più idonea, il palazzo dell’Arte nel centro di Milano, unanimemente riconosciuta come il luogo d’elezione storico della cultura del design italiano. Ma nel frattempo quell’accordo sembra come svanito, o forse, ci si augura, solo congelato. A ogni modo l’allestimento, messo in opera come un deposito in grado solo di accogliere e presentare quello che vuole essere il nucleo fondativo della collezione, ha ‘resistito’ più del dovuto e anche perciò occorre prendere urgenti provvedimenti. Questo primo nucleo della collezione, seguendo anche in parte le tracce dei curatori delle mostre precedentemente istruite sul tema (Manolo De Giorgi per il periodo 1946-1963 e Andrea Branzi per i periodi 1964-72 e 1973-90), ha selezionato prevalentemente le testimonianze principali di quella che si può definire la storia della cultura del design italiano: vale a dire la storia del progetto e del dibattito affrontato prevalentemente nell’ambito della cultura artistica e architettonica a confronto con le questioni formali, tecniche e sociali portate dalla produzione industriale. Tuttavia, come avranno notato i più esperti, nel nucleo di questa collezione sono presenti anche alcuni interessanti prodotti espressione di una cultura del disegno del prodotto industriale autonoma dalla cultura del design, rappresentata da ingegneri e uffici tecnici. In tal senso basti ricordare

Disegno preparatorio di Giampiero Bosoni *Preparatory drawing by Giampiero Bosoni*

i casi dell’ingegnier Varlonga con il disegno di alcune componenti per l’edilizia industriale, dell’ingegnier D’Incerti nel settore dell’industria ottica e la continua ricerca della famiglia Balma nel disegno industriale delle graffettatrici a punto metallico. Un rammarico è stato quello di non avere dato il dovuto risalto al fondamentale progetto della comunicazione grafica per il disegno industriale. Da parte mia al momento di accettare l’incarico di formare il nucleo di partenza della collezione permanente del Museo del design (e notasi bene: non quello di curare il Museo del design di cui non mi è mai stato dato l’incarico e che comunque non avrei accettato in quelle condizioni organizzative), sapevo che mi sarei cacciato in un insidioso ginepraio (non deve essere stato un caso che per quarant’anni non fosse mai stato fatto nulla), ma avevo ben presenti alcuni punti fermi. Abbiamo già detto dell’Associazione che costituiva a mio avviso un referente fondamentale su cui poggiare tutto il discorso e che venendo a mancare rischia di far cadere tutto come un castello di carta. Inoltre, come ben sanno gli esperti di museografia, non esiste un museo se non esiste un’idea di collezione e questo, anche se può apparire debole, è un altro punto fermo. Ma soprattutto la prima e più istintiva determinazione di questo progetto: si fondava sulla convinzione, di cui oggi ho più che mai la certezza, che se non si fosse al più presto dato luogo a un segno tangibile, sia pure ancor fragile, di quell’ipotesi di Museo del design, finalmente dichiarata e ormai tanto attesa, tutto sarebbe affondato nelle solite sabbie mobili e avremmo perso, ancora una volta, fra le altre cose, anche l’ultima possibilità di salvare dall’incuria se non dalla distruzione certa, oppure dalla fuga all’estero (ad arricchire le rinomate raccolte di collezionisti o musei stranieri), molti importanti e ormai rari pezzi della nostra storia del design. Sarebbe troppo lungo raccontare qui delle rocambolesche acquisizioni di alcuni oggetti oggi in mostra (basti per tutti ricordare che in Triennale si trova attualmente in esposizione la collezione originale e completa del fondo Olivetti), dei molti pezzi che mancano per l’estrema difficoltà oggi di reperirli per una collezione permanente (ben diverso e più facile è il reperimento di oggetti per mostre temporanee).

Ma a questo punto che cosa importa se l’attuale esposizione non è all’altezza di un museo tedesco o americano o non regge il confronto con l’ultimo show-room di tendenza nelle vie del centro di Milano o di Londra l’importante è oggi saper costruire quella struttura organizzativa e scientifica che manca, o che qualcuno a un certo punto ha fatto mancare, intorno a una collezione di valore che rischia concretamente di disperdersi di nuovo e forse definitivamente. Alcuni segnali inquietanti sono già evidenti. Siamo al paradosso che dal momento in cui questa collezione risulta nominalmente sotto il titolo di Museo del Design, non compare negli spazi che i quotidiani regolarmente dedicano alle mostre esposte in Triennale e al contempo non appare tra i musei cittadini perché considerato un museo minore e pertanto – ci informano – segnalato, forse, una volta al mese. Non male come riscontro della cultura cittadina rispetto a quello che a tutti gli effetti è stato l’unico tentativo di costruire, dopo quarant’anni di proposte fumose e chiacchiere inconcludenti, un punto di riferimento per la nascita di un museo del design a Milano. Salvo le incoraggianti recensioni sui quotidiani nei giorni dell’inaugurazione e poche note redazionali su alcune riviste di settore, (ricordo in particolare l’unico intervento costruttivo, nella sua ben mirata critica, di Alberto Bassi dalle pagine di *Casabella*) nessuno ne ha parlato. Colgo quindi qui l’occasione per ringraziare la rivista *Domus* e soprattutto il suo direttore François Burkhardt per lo spazio al dibattito che ha sentito il dovere di aprire su questa questione.

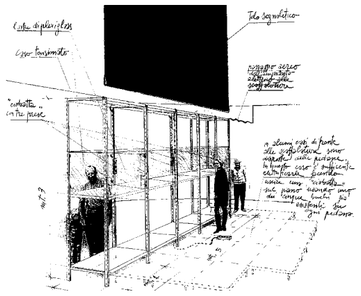
Ben vengano quindi le critiche costruttive che non si soffermino sui fragili aspetti effimeri del problema, ma sappiano suggerire temi e programmi per il futuro. Ma a questo punto se gli organi competenti della Triennale non indicano al più presto un curatore del Museo affiancato da un comitato scientifico che definisca un programma col quale vitalizzare una simile istituzione, se gli stessi non nominano un conservatore della collezione e, notasi bene, non un magazziniere (il noto storico dell’arte Rosemberg, quando era conservatore al Louvre certo non spolverava la collezione del Rinascimento italiano), ma vorrei dire soprattutto se la Triennale non predispone semplicemente un ufficio apposito con telefono e segreteria oltre a risolvere il delicato problema di un degno deposito visitabile (punto nevralgico della questione), se tutto questo non verrà al più presto affrontato e chiarito, rischiamo che ci restino come unico patrimonio culturale del design milanese tutte quelle belle chiacchiere su ciò che c’è e su ciò che manca in mostra, sull’“allestimento bulgaro” non sufficientemente didattico perché non comunicato con i computer, mentre la storia e gli oggetti che la rappresentano continueranno a prendere, nei migliori dei casi, la strada delle collezioni private, per lo più straniere.

Ma mi rimane comunque ben chiara una cosa: se come sembra, e mi auguro, qualcuno intenda riscattare e portare a più alto livello l’immagine storica del disegno del prodotto industriale italiano proponendosi di formare un ‘vero’ Museo del design, disponendo finalmente dei sostanziosi investimenti economici che un simile impegno richiede, sono ancora più convinto che questa sorta di pungolo, di manifesta volontà, che rischia di passare per patata bollente denominata Museo del Design - collezione permanente del design italiano 1945-1990 – andava fatta ed è comunque servita a qualcosa, oltre a essere stata visitata da circa 10.000 persone. Come si usa dire: chi vuole intendere intenda, e chi ha coscienza e mezzi per sollevare dal torpore lo spirito culturale di questa città si muova.

Domus 801 Febbraio *February* '98

I write these reflections in mid-November 1997, to be published in February 1998. Between the time of writing and publication many things could change, and some of my considerations could be superseded. I would be deeply satisfied if new events could belie my alarm about a situation which I maintain bodes ill for the future of a Design Museum in the Milan Triennale building.

The exhibition, "Design Museum – a Permanent Collection of Italian Design 1945-1990", open for the past eight months at the Triennale, is not the conclusive act of foundation of a museum, but the birth certificate of a permanent collection aspirint to the status of a Museum. As declared on the opening day, it is the temporary exhibition of a collection put together to remain permanently on view at the Triennale. The exhibition area occupies about 1700 sqm, 400 of which are left free to host temporary shows. The total number of selected products permanently on exhibit is 452, acquired as free loans. There are exactly 954 exhibits, including models, variants and different elements of families of objects. For the first time in Milan an attempt has been made to set up a permanent collection, to give visitors a chance to observe with ease and to study "from life" many of the objects that have made the history of Italian design culture: 120 technical products, intended as mechanical and electronic items, 53 lighting products (almost all operated by a remote sensor system), 51 chairs, 55 upholstered seating units, 50 home and office furniture products, 12 building industry components, 6 children's games, 10 products or research documents on the "primary design" of materials, 2 garments, and many other exhibits, for the most part relating to work and leisure in the home and office, produced by the steel, ceramic, plastics and glass industries. On view for each of these exhibits is a complete technical caption and almost always a brief descriptive note on their principal design characteristics or socio-historical background. Further, for each item there exists in the Triennale's documentation center a file containing varying numbers of documents for further study of the history of the product, with the aid of copies or originals of articles and advertisements published in journals of the period in which they were first produced or in subsequent phases, plus, in some cases, illustrative brochures issued by the manufacturer, and product maintenance manuals. This documentary material, resulting from lengthy research conducted to define the selection of pieces to form the initial core of the collection, is contained in ten large files at the disposal of scholars. Though this is only one datum and not sufficient to make up for a number of evident shortcomings, it should also be put on record that no museum of design in the world can boast such a large display area and such a rich and numerous collection of objects presented in a permanent form. This permanent exhibition, set up with the negligible sum of eighty million Italian lire (in the same area the first preparatory exhibition at the Design Museum cost nearly one billion, and the third four hundred million), was planned with the idea of representing a visitable depository, and to 'resist' long enough for the collection, as the nucleus and embryo of the museum, to be taken, as planned, under the wing of a newborn Design Museum Association. This should have been ready to be transformed into a foundation capable of drafting all the programmes necessary to implement independently the typical services of an active and complete museum proper. At December 1996, the following have endorsed the Articles of the Association for the Promotion of the Design Museum: the Lombardy Regional Council (which had allocated the sum of 500 million lire, and which the present exhibition has not been able to draw on), the Milan Provincial Council, the Chamber of Commerce (likewise ready with a fairly big annual contribution), Assolombarda (obviously with the promise of congruous economic support), the Milan Trade Fair, and of course, the Milan Triennale, in its capacity as the body that had already outlined a preliminary plan for the museum assessable in economic terms, with the four exhibitions presented, at a total of about two billion lire, and as the holder of the most suitable location, namely the Palazzo dell'Arte in central Milan, which is unanimously recognized as the elected historical home of Italian design culture. But in the meantime that accord seems to have fizzled out, or perhaps, one hopes, only to have been frozen. At all events, as a depository capable only of receiving and presenting what is meant to be the foundational core of the collection, it has 'resisted' even longer than it was expected to, and for this reason too, urgent measures need be taken. This first nucleus of the collection, following in part the traces left by the curators of the exhibitions previously mounted on the theme (Manolo De Giorgi for the period 1946-1963 and Andrea Branzi for the periods 1964-72 and 1973-90), has chiefly selected the principal evidence of what may be called the history of Italian design culture: that is, the history of design generally and of the debate dealt with primarily within the sphere of artistic and architectural culture, in comparison with the formal, technical and social questions raised by industrial production. However, as the more expert will have noted, the nucleus of this collection also features some interesting products that are the expression of an industrial product design culture independent from design culture, i.e. represented by engineers and technical departments. Suffice it to mention the cases of the engineer Varlonga with the design of various industrial building components, of the engineer D'Incerti in the



Disegno preparatorio di Giampiero Bosoni *Preparatory drawing by Giampiero Bosoni*

optical industry and the continuous research conducted by the Balma family in the industrial design of metal point clinching machines. It is to be regretted that due emphasis was not placed on the fundamental area of graphic communication in industrial design. For my part, at the time of accepting the appointment to form the initial nucleus of the Design Museum's permanent collection, and, I would point out, not to curate the Design Museum, which I was never commissioned to do and which I would in any case not have accepted under those organizational conditions, I knew I was entering an insidious and thorny situation (mere chance can't have been the reason why nothing had ever been done for forty years). Nevertheless I did have a number of points clearly fixed in my mind. We have already said about the Association that it constituted in my view a key reference on which to lay the whole matter, and the failure of which is liable to cause the whole thing to collapse like a castle of playing-cards. Furthermore, as museological experts know very well, no museum can exist without an idea for a collection, and this, though it may sound weak, is another fixed point. But above all, the first and most instinctive determination behind this project was founded upon the conviction, of which I am today more than ever certain, that if some tangible, albeit still frail sign were not established as soon as possible of that hypothesis for a Museum of design, at last declared and by now so long awaited, the whole operation would have sunk into the usual quicksand and we would have once again lost, amongst other things, even this last opportunity to rescue from neglect if not sure destruction, or flight abroad (to enrich the renowned collections of private collectors or foreign museums), many important and by now rare items in our history of design. It would take too long to recount here the adventurous acquisitions of some of the objects today on view (one need only mention that on view in the Triennale at present is the original and complete collection of the Olivetti holding), of the numerous pieces missing due to the extreme difficulty of finding them today for a permanent collection (it being quite a different matter and much easier to procure objects for temporary shows). But what does it matter at this point whether the present exhibition is up to that of a German or American museum or doesn't bear comparison to the latest tendency show-room in the smarter streets of Milan or London? The important thing at the moment is to know how to build that organizational and scientific structure that is lacking, or which someone at some point in time caused to lack, around a collection of value that seriously risks being scattered once again and this time perhaps forever. A few disquieting omens are already in the air. We have come to the paradox whereby since this collection falls nominally under the title of a Design Museum, it does not appear in the space regularly allocated by the newspapers to exhibitions shown in the Triennale and at the same time does not feature among the city's museums in that it is considered to be a minor museum and therefore – we are informed – mentioned possibly once a month. Not bad as a response from Milan's culture to what has to all effects and purposes been the last attempt, after forty years of fuzzy propositions and inconclusive chatter, to create a landmark for the birth of a Design Museum in Milan. Aside from the encouraging press reviews received on the opening days and a few editorial notes in some trade journals (I recall in particular the only constructive piece, in its well-aimed criticism, by Alberto Bassi in Casabella*), no one has talked about it. I therefore seize the opportunity here to thank the magazine* Domus *and especially its editor François Burkhardt for the space for debate which he felt must be devoted to this question.*

By all means, welcome then, to any constructive criticism not levelled at the fragile and ephemeral aspects of the issue, but able to suggest themes and programmes for the future. But at this point, if the Triennale authorities do not quickly indicate a Museum curator flanked by an advisory committee, to draw up a schedule with which to vitalize an institution of this kind, and if they also fail to name a keeper of the collection and, please note, not a warehouse-manager (the well-known art historian Rosemberg, when he was keeper at the Louvre, certainly didn't spend his time dusting the Italian Renaissance collection), but I would like to say above all, if the Triennale fails simply to set up a special office with telephone and secretary, or to settle the tricky question of a worthy visitable storeroom (the crux of the matter); if all this is not urgently tackled and clarified, the risk is that the only cultural heritage of Milanese culture left may be all that fine talk about what is and what isn't on view, about the set-up deemed 'pathetic' because it is not communicated by computer, whilst history and the objects representing it will continue, in the best of cases, to follow the road of private, for the most part, foreign collections.

But one thing remains crystal-clear to my mind, namely that if, as it seems and as I hope, somebody intends to redeem and raise to a higher level the historical image of Italian industrial product design by forming a 'real' Design Museum, at last allocating the substantial budgets required by such an undertaking, I am still more convinced that this sort of spur, this manifest determination, which risks being taken for a hot potato denominated "Design Museum – Permanent Collection of Italian Design 1945-1990" was something that had to be attempted. The exhibition has in any case served some purpose, apart from having been visited by about 10,000 people. In short, the message is plain to anyone wishing to read it. May it move those who have conscience and means enough to lift the cultural spirit of this city out of its torpor.

"Galerie des Machines" (oggi chiamata "Palais des Machines") Parigi esposizione del 1889. Architetto: Charles-Louis-Ferdinand Dutert, costruttore: Cottancin.
"Galerie des Machines" (now called the "Palais des Machines"), 1889, Paris Exposition 1889. Architect: Charles-Louis-Ferdinand Dutert, builder: Cottancin.

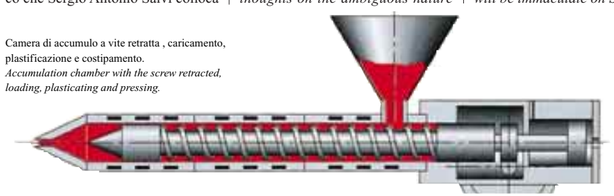
a cura di Gianmario Andreani

“Plastica Tecnologia Design.

Le materie plastiche, i loro composti, le tecnologie trasformative: dal petrolio al progetto attraverso la storia del disegno industriale italiano”.
Sergio Antonio Salvi.
Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1997 (pp. 235, L. 46.000).

di Francesca Alé Dei 53 brevi saggi scritti da Ronald Barthes fra il 1954 e il 1956 e raccolti sotto il titolo *Miti d'oggi* (*Mythologies* nell'originale francese) in un'apparentemente eclettica miscellanea che spazia dal viso della Garbo ai marziani, dalla cucina ornamentale allo strip-tease uno, il numero 49, è dedicato alla plastica.Girovagando in quelle che a tutta prima potrebbero apparire delle innocenti divagazioni linguistiche, le osservazioni del semiologo francese raggiungono ben presto il cuore della questione, e distillano considerazioni precise sulla natura ambigua della materia, sulla sua trasformabilità infinita, sul vizio a lungo praticato di usare la plastica per imitare a basso costo oggetti tradizionalmente ottenuti con materiali più preziosi e costosi. I sensi di Barthes si avvicinano poi alla natura fisica della plastica, la esplorano, scoprendone implacabilmente il suono sordo, ottuso; l'opacità torbida e cremosa; la saturazione chimica dei suoi colori sempre troppo squillanti. Quella che Barthes descrive è però una plastica ancora allo stato infantile, in un certo modo ingenua e casalinga: è la plastica che conosce le nuove catene del polipropilene ma che è ancora lontana dalle raffinatezze alchemiche che la trasformeranno in una variegata e duttile famiglia dai mille volti, di volta in volta lucida e opaca, rigida e soffice, discreta e chiassosa.
Alla fine degli anni '50, la plastica è solo sfiorata da quello sforzo titanico di progetto teso a nobilitarne l'impiego emancipandone le forme dai limiti angusti di una pedestre imitazione. Uno sforzo che vedrà schierati in prima linea aziende e progettisti italiani, impegnati a inventare forme totalmente nuove, scaturite dall'esplorazione delle tecniche di stampaggio e iniezione ma anche dal desiderio di offrire nuovi oggetti per nuovi comportamenti abitativi. Nascono le sedie di Magistretti in resina caricata con fibra di vetro, i tavolini sovrapponibili di Giotto Stoppino, le lampade spruzzate in cocoon di Castiglioni. L'ambiguità della materia diventa palestra per i più svariati esperimenti: l'opacità che insospettiva Barthes diviene pretesto per disegnare lampade straordinarie, come la Nesso progettata dal gruppo Città Nuova, oppure le calotte lattiginose di Joe Colombo, o ancora la mutevole luminosità dell'Eclisse di Magistretti. Tutto ciò contribuì a elevare la pratica del progetto verso vertici di straordinaria qualità, anche se non sempre tale impegno coincise con un'autentica rivalutazione della materia: al di là degli estemporanei favori delle mode, la plastica ha conservato per lungo tempo un'immagine di bassa qualità, ancorata al dominio dell'utile e dell'economico. Condannata ai grandi numeri, prodotta in serie e consumata con altrettanta disinvoltura, la plastica è rimasta ancorata all'idea di un consumo povero e alternativo: la tovaglia di plastica copre il tavolo sei giorni alla settimana, per preservare quella di cotone che comparirà immacolata solo il giorno della festa.
Con la crisi petrolifera dei primi anni '70 la plastica scopre i limiti di imprevedibili rialzi dei prezzi: troppo costosa per produrre oggetti che possono essere realizzati con altri materiali, la plastica esce quasi definitivamente dall'universo degli arredi di grandi dimensioni, limitandosi agli accessori tecnici. Di plastica sono i contenitori da frigorifero, i cruscotti delle automobili, ma le librerie si fanno con il truciolare di legno, tutt'al più nobilitato da vetrificate laccature sintetiche.
A dispetto delle provocatorie proposte dell'Abet Laminati concretizzate dei progetti di Memphis e Alchimia, gli anni '80 segnano il trionfo del classico e del ritorno ai materiali naturali: gli ecologisti bollano la plastica con l'infamante marchio dell'inquinamento, condannando intere foreste tropicali a essere trasformate in seggiole, tavoli e credenze tinte all'anilina. Solo un massiccio impegno sulla via del riciclaggio e la messa a punto di nuove composizioni d'aspetto meno frigido e dai colori tenui rilancerà l'uso di un materiale a cui le dinamiche dei prezzi petroliferi restituiscono parte della sua competitività. Ma invariabilmente tutto resta confinato entro l'orizzonte di una elevata serialità: la plastica conserva l'impronta del materiale industriale adatto ai grandi numeri. Ogni leggiadria non può che limitarsi a questioni di disegno, come dimostrano lo straordinario successo riscosso dai piccoli oggetti disegnati per Alessi da Venturini, o quelli di Starck, maestro di un nuovo decoro piccolo borghese, capace di trasformare la stampata di una sedia nel pretesto per rievocare i fasti della corte del Re Sole.
Nonostante ciò, anche questi sono segnali che indicano nuove possibilità di ricerca che stanno allontanando la plastica dal suo destino ineluttabilmente dimesso;
È in questo scenario storico e culturale prima che tecnico e metodologico che Sergio Antonio Salvi colloca il proprio itinerario critico raccolto nel volume *Plastica, tecnologia, design*, edito da Hoepli. Nato come dispensa universitaria, il libro ripercorre l'evoluzione del materiale, approfondisce le questioni chimico-fisiche legate alla sua produzione, analizza le differenze funzionali delle diverse composizioni, documenta nuovi atteggiamenti progettuali e produttivi che prevedono cicli di vita moltiplicati da successivi riciclaggi. Sebbene forse troppo vincolato alle vicende italiane (importanti ma non uniche: per esempio nel volume non è neppure citata la storia del nylon e delle fibre sintetiche), il lavoro di Salvi ci restituisce delle materie sintetiche un'immagine complessa e articolata, declinata in una pluralità di condizioni che trascendono le sintesi troppo semplicistiche e generiche che di solito si nascondono dietro la parola plastica. Se un limite vero possiamo riconoscere al libro è la modesta qualità dell'apparato iconografico: non tanto le tabelle e i diagrammi, quanto le immagini a colori che proprio non rendono giustizia alle qualità di una materia che, in definitiva, rimane la protagonista del volume.

The 53 short essays authored by Ronald Barthes between 1954 and 1956 have been collected in a volume whose original title was Mythologies. *They represent an apparently eclectic hodgepodge ranging from Greta Garbo's face to Martians, to ornamental cuisine and to strip-tease. The forty-ninth is devoted to plastics.*
Wandering here and there in a fashion that might, at first glance, be innocent linguistic digressions, soon the French semiologist's observations reached the crux of the matter. He came up with precise thoughts on the ambiguous nature of the material, its infinite transformability and the overuse of plastics to make cheap imitations of objects traditionally obtained from more expensive materials. Then, Barthes' senses approached the physical nature of plastics and probed it, discovering implacably their dull sound, the creamy and turbid opaqueness, plus the chemical saturation of their colors, which are always too garish. Barthes, however, was describing plastics while they were still infantile, ingenuous and homey. At that time, the new polypropylene chains had been introduced, but the refined alchemistic miracles that transform plastics into a varied, ductile and multifaceted family were still far in the future. Latter, the material became either glossy or matt, stiff or soft, discreet or noisy.
In the late 1950s plastics had only been grazed by that enormous design effort that has sought to enhance their use, by emancipating the forms from the narrow confines of pedestrian imitations. Italian designers and manufacturers have been in the forefront of this struggle; their quest has been to invent brand-new forms, triggered by the exploration of molding and injection molding. Part of the purpose has been to offer new objects for new patterns of living behavior. This gave birth to Magistretti's chairs in resin reinforced with fiberglass, Giotto Stoppino's stacking tables and Castiglioni's lamps sprayed in a cocoon shape. The ambiguity of the material has become an exercise for a host of experiments: the opaqueness that seemed suspicious to Barthes became a pretext for creating extraordinary lamps, such as Nesso, by Città Nuova, or Joe Colombo's milky globes or the changeable luminosity of Magistretti's Eclisse.
All this helped loft design towards first-class summits, although this effort did not always coincide with an authentic reappraisal of the material. Beyond the extemporary favors of fads, for a lengthy period plastics maintained a low-quality image, anchored to the reign of the utilitarian and inexpensive. Condemned to mass-production and consumed with equal ease, plastics have remained tied to the idea of economical, alternative consumer goods. A plastic tablecloth covers the table six days a week, so the cotton one will not be soiled; thus it will be immaculate on Sundays.
During the oil shock of the early 1970s plastics discovered the hassle of unexpected price hikes. Having become too costly to produce artifacts that could be made with other materials, plastics nearly vanished forever from the universe of large furnishings. The accessories alone were in plastic: refrigerator containers, automobile dashboards, whereas bookshelves were made from particleboard, finished in synthetic lacquers.
Despite the provocative proposals from Abet Laminati turned into products by Memphis and Alchimia, the 1980s marked the triumph of the classic and the return to natural materials. The ecologists blamed plastics for infamously polluting, obliging entire tropical forests to be transformed into stools, tables and sideboards finished in aniline stain. Only a strong commitment to recycling and the development of fresh compositions whose appearance is less chilly, with pale colors, was able to boost again the use of a material; also, the ups and downs of oil prices have made it more competitive once more. Yet all this inevitably cannot go beyond the horizon of mass-production: plastics still are treated as an industrial material suited to be mass-produced. The lightness can only be confined to matters of design: this has been demonstrated by the extraordinary success achieved by Venturini's small objects for Alessi. Stark's creations are evidence too; he is the master of new petty-bourgeois decorating, capable of transmuting a molded chair into a pretext for evoking the pomp of the Sun King's court.
In spite of this, these, too, are signals pointing to new research paths that are driving plastics further away from their necessarily poor appearance.
This is the approach of Sergio Antonio Salvi's critical investigations collected in Plastica, tecnologia, design, *printed by Hoepli.*
This view is primarily historical and cultural, while technique and methodology come second. Conceived as a university textbook, the volume traces the evolution of the material, delves into the chemical and physical questions concerning its production and records the new design and manufacturing attitudes which envision life cycles followed by a series of recycling steps. Perhaps this publication is overly bound to what has happened in Italy (significant, but not unique; for instance no mention is made of Nylon and synthetic fibers). At any rate, Salvi's work provides a complex image of synthetic materials; they are too multifarious to be summed up simplistically as plastics. One drawback of the book is the illustrations. The graphs and diagrams are satisfactory, but the color pictures do not give you a good idea of the traits of a material which, after all, is the star of the volume.



Camera di accumulo a vite retratta , caricamento, plastificazione e costipamento.
Accumulation chamber with the screw retracted, loading, plasticating and pressing.

“Durability and Ephemerality”.

AA.VV.
Harvard Design Magazine, Fall 1997 (pp. 88, US$ 7).

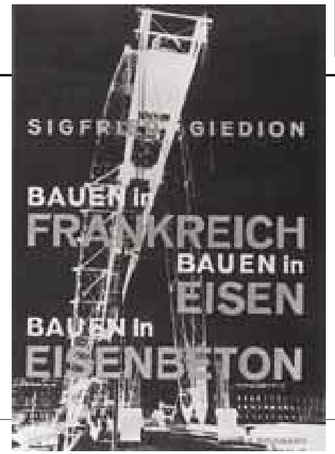
di Luigi Prestinenza Puglisi Il cemento, il ferro e il vetro sono materiali legati alla ricerca di forme razionali e all'idea di progresso. Eppure, hanno prodotto edifici non privi di difetti costruttivi. Afferma Kenneth Frampton: “Abbiamo sufficienti motivi per credere che più l'opera è astratta, atemporale e distante dalla tradizione, più è precaria rispetto alla sua durata nel tempo”. La casa Schroeder di Rietveld, la Villa Savoye e di Le Corbusier, la Tugendhat di Mies, per esempio, già dopo pochi anni dalla costruzione hanno richiesto cospicui interventi di manutenzione e di fatto si sono rivelate inabitabili, tanto che la loro sopravvivenza è stata possibile solo a condizione di snaturarle, trasformandole in musei. Con i materiali tradizionali, quali il mattone, la pietra e il legno – continua Frampton – si sono realizzati, invece, edifici che durano. Per esempio la villa Mairea di Aalto che dopo quasi sessanta anni si propone come una costruzione esemplare dove natura e cultura, presente e passato interagiscono sino quasi a sovrapporsi.
Il problema della durata e dei materiali è, conclude Frampton, un problema di architettura che urge affrontare, anche a livello storiografico. Ritrovandone le radici negli anni Trenta quando Le Corbusier si dedica alle forme vernacolari e ai materiali tradizionali. Ma anche nella più tarda ricerca del greco Pikionis, dei Neorazionalisti italiani e, infine, degli spagnoli, Moneo in testa. Su una posizione egualmente tradizionalista è Luis Fernández-Galiano che cita Loos, secondo il quale, mentre l'arte è rivoluzionaria, l'architettura è conservatrice. Troppi progettisti – denuncia Fernández-Galiano – teorizzano l'architettura effimera e preferiscono al concetto di *firmitas,* quello di *venustas.* Trasformando gli edifici in icone, ammirate e riverite, sperano che la società si prenderà cura della loro durata, a prescindere da qualsiasi costo di manutenzione e di gestione. Cita come esempio l'Aronoff Center di Eisenman. Quando Eisenman fu posto di fronte al dilemma se realizzare un edificio senza pretese ma solido oppure di grande immagine ma precario, preferì la seconda ipotesi. Pazienza se, come una farfalla, avrebbe avuto una breve vita. Qualcuno, nel tempo, salderà il conto. Del resto, in una economia sempre più legata ai valori simbolici e alla virtualità dell'informazione, la durata del valore artistico e di quello materiale non necessariamente coincidono. Henry Petroski, professore di ingegneria civile alla Duke University, conferma il sospetto per i nuovi materiali da costruzione, soprattutto per i più recenti. Mentre mattoni, ferro, pietre sono stati testati per secoli, quelli più recenti – afferma – li conosciamo solo da qualche anno. Non solo: “La verifica di molti nuovi prodotti è possibile solo dopo che sono stati installati e spesso la promessa di durabilità si dissolve nella responsabilità del produttore, anch'essa soggetta a dissolversi nel tempo”. Interviene Gavin Stamp, che insegna a Glasgow: molti edifici di Stirling, Foster e Rogers si sono rivelati fallimentari. Ma, grazie allo stato di superstar dei progettisti, la stampa ha taciuto dei difetti per prodigarsi, invece, in complimenti esagerati. In particolare Stamp punta il dito sulla Facoltà di Storia dell'Università di Cambridge, una delle opere più acclamate di Stirling, la cui imponente biblioteca si è rivelata assolutamente inadeguata dal punto di vista funzionale, esecutivo e impiantistico. Si sarebbe, conclude, dovuto abbattere l'edificio. Ma Stamp, interpellato nel 1984 dal Faculty Secretary, suggerisce che è meglio non farlo. Per due motivi: perché l'edificio una volta abbattuto sarebbe stato mitizzato, diventando il simbolo di tutte le persecuzioni subite dall'avanguardia e, inoltre, perché se tenuto in piedi con i suoi difetti sarebbe stato per studenti e studiosi un monito perenne su quanto “arrogante e inumano può essere un edificio di un architetto premiato e riconosciuto internazionalmente”. Al di là di ogni considerazione architettonica, il problema della durata è oggi direttamente connesso con l'aspetto produttivo. I nuovi cicli economici, secondo i dati forniti da Ellen Dunham-Jones del MIT, richiedono tempi rapidi di progettazione e realizzazione, costi contenuti, obsolescenza programmata. In una società in perenne trasformazione è inutile ragionare con i secoli. È quanto sostiene anche Botond Bognar, in un articolo dedicato alla realtà giapponese. Il Nomad Restaurant disegnato da Toyo Ito nel 1986 è stato abbattuto nel 1989. La Casa a forma di U costruita nel 1976, sempre da Ito, è stata demolita. La casa in Yokohama disegnata da Kazuo Shinohara nel 1984 è stata sostituita nel 1994. Il municipio di Tokyo di Kenzo Tange realizzato nel 1952 è stato abbattuto nel 1992. Per non parlare dell'Imperial Hotel di Wright che nel 1960 dovette far posto a un albergo di una catena internazionale. Conclusione: piuttosto che rimpiangere monumentalità e durata, è bene assumere nella propria poetica il segno della precarietà.
Soprattutto se questa non è intesa nell'accezione riduttiva di destino a una breve vita o di effimero apparato scenografico ma come possibilità per l'edificio di fluttuare, grazie ai nuovi materiali sensibili e trasparenti, nella sempre più immateriale e dinamica realtà metropolitana. Kazuma Sejima, Kazuo Shinohara, Itsuko Hasegawa, Hiroshi Hara, Riken Yamamoto ma soprattutto Toyo Ito, con la sua enorme statura poetica, dimostrano, allora, che è possibile realizzare capolavori senza essere reazionari o conservatori, sia pure nella migliore accezione loosiana del termine.

Concrete, steel and glass are materials connected to the quest for rational forms and the idea of progress. Yet, some buildings erected using them have exhibited constructional defects. Kenneth Frampton asserts: “We have sufficient reason to believe the more abstract, non-temporal and removed from tradition a work is and the more its durability over time is precarious”.
Rietveld's Schroeder House, Le Corbusier's Ville Savoye and Mies's Tugendhat, for example, required sizeable repairs just a few years after completion. In fact, they turned out to be unlivable; the only way to ensure their survival was to distort their functions, by converting them to museums.
Frampton goes on to remark that structures built with traditional materials, such as brick, stone and wood, are lasting. For instance, the Mairea House by Aalto still is an exemplary building nearly sixty years later. Nature and culture, past and present interact very closely. Frampton concludes that the problem of the durability of materials is an architectural issue that demands to be tackled urgently. It also must be addressed historiographically, going back to the roots in the 1930s, when Le Corbusier devoted himself to vernacular forms and traditional materials, without neglecting the creations of Greece's Pikionis, the Italian Neorationalists and lastly, the Spanish, particularly Moneo. Luis Fernández-Galiano's position is equally traditionalist; he cites Loos, who maintained that, while art is revolutionary, architecture is conservative. Fernández-Galiano critically observes that too many architects are blameworthy because they theorize ephemeral architecture, preferring the concept of venustas *to firmitas. By transforming buildings into icons which are admired and praised, they hope society will take care of their durability, no matter how much maintenance and management cost. One example he mentions is Eisenman's Aronoff Center. When the architect was in a quandary over whether to design a pretentious, but solid structure or one boasting a great image, yet precarious, he opted for the latter. It did not matter if it was to be short-lived, like a butterfly. Later on somebody will pay the bill. On the other hand, in an economy that is increasingly bound to symbolic values and the virtuality of information, the durability of the artistic value and the material worth are not necessarily identical.*
Henry Petroski, professor of civil engineering at Duke University, confirms this suspicion for the new building materials, above all the latest ones. He states that, whereas brick, iron and stone have been tested for centuries, the newest materials have only been in use for a few years. What is more: “Many new products can only be verified after they have been installed; frequently, the promise of durability dissolves in the producer's liability, which can dissolve over time, too”.
Gavin Stamp, who teaches at Glasgow, observes that many of the buildings by Stirling, Foster and Rogers have proved to be failures. But, since the designers are super-stars, the press has kept quiet about the drawbacks and been prodigal with ungrounded compliments. In particular, Stamp indicates the Cambridge University Faculty of History, one of Stirling's most acclaimed works; but the imposing library has shown itself to be totally inadequate functionally, for its services and execution. He concludes that the structure ought to have been torn down. However, when the Faculty Secretary asked him what should be done in 1984, Stamp suggested it would be better to leave it standing. There were two motives. First, once it had been razed the structure would have become a myth, symbolizing all the persecutions undergone by the avant-garde. Second, if the structure was allowed to stand, its defects would have made it an eternal warning for students and scholars about how “arrogant and inhuman a building by an internationally recognized and award-winning architect can be”. Aside from the architectural facets, the durability problem is now directly linked to the production side. According to the data furnished by Ellen Dunham-Jones of MIT, the new economic cycles call for fast design and construction paces, low costs and planned obsolescence.
In a society that is constantly transforming itself it is pointless to think in terms of centuries. This is the opinion of Botond Bognar, expressed in an article on Japan reality. The Nomad Restaurant created by Toyo Ito in 1986 was pulled down in 1989. The U-Shaped House conceived by Ito in 1976 has been demolished. Kazuo Shinohara's Yokohama house of 1984 was replaced in 1994. Kenzo Tange's Tokyo Town Hall of 1952 was razed in 1992. And Wright's Imperial Hotel had to make way for a hotel belonging to an international chain in 1960.
The conclusion is that it is better to admit precariousness to your own aesthetic instead of mourning monumentality and durability. This is true, above all, if we do not take it in the limited sense of being fated to a short life or an ephemeral scenographic device. It is better if the structure is able to fluctuate, thanks to the novel, sensitive and transparent materials, in the more and more immaterial and dynamic urban reality. Then Kazuma Sejima, Kazuo Shinohara, Itsuko Hasegawa, Hiroshi Hara, Riken Yamamoto and, above all, Toyo Ito, with his enormous poetic stature, demonstrate that it is possible to build masterworks without being reactionaries or conservatives, even in the best Loosian interpretation of the term.

“Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete”.

Sigfried Gideon.
Introduzione di Sokratis Georgiadis.
The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica-CA, 1995 (pp. 227).

di Cecilia Bolognesi *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* è uno di quei testi felici già nella composizione della sua struttura: riesce infatti a coniugare altissimi concetti di critica architettonica o di pura storiografia in una forma di chiara e immediata rappresentazione. La convinzione dell'autore, palese solo posteriormente alla stesura di questo testo, “[...] che solo i film possono ormai rendere intelligibile la nuova architettura, e neanche la fotografia la può catturare interamente”, è quella che comunque ha chiaramente maggior influenza sulla struttura del libro. La descrizione dei temi infatti è solo rapidamente abbozzata e immediatamente messa in relazione con frasi esemplari o parole poetiche alle figure. L'immagine ha priorità assoluta e il Gideon organizza queste pagine principalmente a partire proprio dal montaggio delle fotografie. Quest'ultime, spesso dello stesso autore, sono scattate da un occhio che distingue temi e idee provenienti dalle immagini stesse e che sta studiando tecniche di ripresa che riducono le forme a linee, superfici, volumi; una riduzione verso l'astrazione così forte che l'osservatore è portato all'abbandono delle viste prospettiche convenzionali per essere coinvolto in una visione più cinematografica. Le viste frontali sono evitate, destra, sinistra, alto, basso liberamente invertibili, la scala si intuisce difficilmente per la volontaria omissione di un contesto di immediata relazione.
La partecipazione dell'autore al progetto grafico del libro si giustifica nel temere la limitazione del testo come mezzo troppo rigido per la descrizione dell'aggressività del-



Sovraccoperta dell'edizione originale di *Bauen in Frankreich* disegnata da Laszlo Moholy-Nagy.
Original jacket of Bauen in Frankreich, *designed by Laszlo Moholy-Nagy.*

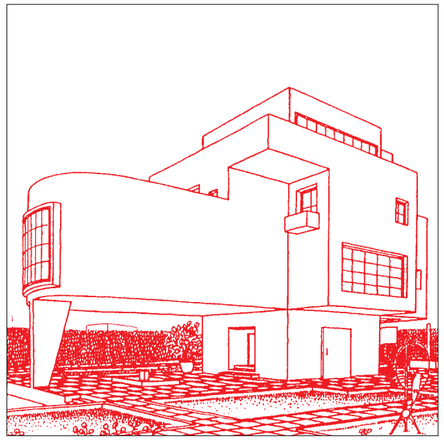
l'architettura contemporanea. In questo modo, l'interazione di figure e testi è pronta per due livelli di lettura: per il rapido lettore che comprende il ragionamento mediante le immagini, per il moderno che da pochi concetti evince un lungo cammino. L'argomento, solo apparentemente puramente descrittivo, non è mai trattato banalmente tanto che la definizione di questo testo come 'classico' della storia della moderna letteratura architettonica è altamente riduttiva. Sulla descrizione semplice prende il sopravvento infatti il montaggio di un documento scritto da uno strettissimo punto di vista per il quale l'autore ha rinunciato alla neutralità di un osservatore estraneo agli eventi. Trattandosi di un testo che pone al centro dell'attenzione la relazione tra i materiali e la forma architettonica, o meglio tra la Costruzione e l'architettura, già le prime pagine risultano anticipatrici del punto di vista: "[...] la costruzione non è puro calcolo, trascende il valore di puro proporzionamento meccanico per diventare espressiva e intenzionale. Se l'architettura per più di un secolo ci ha portato da un fallimento a un altro, non accade così quando la costruzione finalmente la attraversa adeguatamente", e più avanti "[...] il costruttore lavora per un progetto che sia anonimo e collettivo, e che rinunci all'ampollosa artisticità dell'architettura".

È l'affermazione di una consapevolezza e presa di posizione di fronte a un progresso industriale che avanza giorno per giorno sostanziando e avallando molti degli esempi scelti: architetture in elementi in ferro frutto di una modulazione tipica dell'industria e resi possibili dai nuovi processi produttivi, ma anche costruzioni che, nell'impiego del nuovo materiale, ricercano una sua esatta composizione. La biblioteca di Sainte Geneviève è citata non per i dettagli manuali degli scalpellini, bensì per l'interpretazione esatta che la costruzione dà di ogni parte dell'edificio e per le sue qualità anticipatrici di un nuovo modo di fare architettura. Le sue origini sono comunque viste lontane poiché si cita che Labrouste stesso, estraneo ai compiacimenti puramente estetici dell'architettura, studiasse i templi di Pæstum per la composizione di ciascuna costruzione.

Se la biblioteca di Labrouste è considerata adeguata nel suo rapporto costruttivo-rappresentativo, seguono una serie di edifici che, pur forti delle innovazioni tecnologiche, sono citati proprio unicamente perché costruiscono la storia di un sistema costruttivo o dell'uso di un materiale: sono per esempio tutte le descrizioni delle esposizioni. Ma di fronte a pochi esempi il ritmo della macchina da presa rallenta e, di fronte a un fotogramma, il commento è: "[...] la struttura d'acciaio ha trovato la sua forma adeguata [...] il gioco di forze enormi è in equilibrio [...] la costruzione diventa espressione [...] la costruzione diventa forma". È il caso dei sostegni della Galerie des Machines per esempio, definiti simboli, come nuove cariatidi che prendono forma e decoro dal peso stesso che devono portare. Nella storia dei padiglioni espositivi di questo periodo si dice si possa leggere la trasformazione dei vecchi sistemi statici e di carico nella rappresentazione di nuovi sistemi di equilibrio con svariate risoluzioni.

Ma non è la descrizione di una casistica l'oggetto del libro, bensì il tentativo di evincere un processo architettonico forgiato dalla relazione che tensioni statiche, materiali e forme di rappresentazione sembrano celare. Non a caso per la parte relativa al ferroconcrete sono di nuovo i maestri sotto l'obiettivo: Perret, Garnier, Le Corbusier, gli unici che abbiano saputo portare questo tipo di materiale in una costruzione di esatta definizione.

E in chiusura non è l'auspicio di trovare un altro materiale più moderno che ci riporta drasticamente all'ambiente e all'epoca in cui questo testo è stato per la prima volta scritto, il 1928, e che ce ne fa apprezzare l'ottimismo, quanto la sua ferma convinzione che esista sempre una possibilità quale che sia il materiale che ci si presenta, di poterlo utilizzare adeguatamente per un'esatta costruzione.



G. Guévrékian, Progetto per una villa in cemento armato, 1923.
G. Guévrékian, Design for a ferro-concrete villa, 1923.

Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete *is one of those texts whose structure itself is felicitous; in fact, it succeeds in wedding extremely lofty concepts of architectural criticism, or pure historiography, to a clear form that can be immediately represented. The author was convinced, although it did not become apparent until after he had written this book, "[...] that now only films are able to make the new architecture intelligible, not even photography can capture it entirely". At any rate, this belief obviously had the biggest impact on the volume's structure. In fact, the description of the themes is only briefly sketched, then it is immediately related to exemplary phrases or poetic words by the architects. The image rules supreme, and Gideon organized these pages principally with the photographic layout as the point of departure.*

The pictures, frequently taken by the author himself, were snapped by a person who distinguished the themes and ideas coming from the images themselves. Also, the photographer was studying techniques that reduced the forms to lines, surfaces and volumes. This tendency towards abstraction is so powerful that the beholder is induced to leave the conventional perspectives and get involved in a more cinemalike vision. Head-on shots were avoided; right, left, up and down can be freely reversed. It is hard to grasp the scale, for the immediate context was willfully omitted. The author participated in the graphic design of the publication since he feared that the text would be overly rigid for the description of the aggressiveness of contemporary architecture. Thus the interaction of images and texts permits two sorts of reading: fast readers who comprehend the reasoning through the pictures and the modern ones who perceive a long road from just a few concepts.

The subject is only apparently purely descriptive; the treatment never is trite. As a matter of fact, calling this a classic in the history of modern architectural interpretation is a major understatement. Rather than simple description, Gideon assembled a document compiled from a very narrow view point; to do so, he had renounced the neutral role of an unbiased observer. Since central to this publication is the relationship between materials and architectural form – it would be more accurate to say between construction and architecture – right from the outset this stance is unveiled: "[...] construction is not pure calculations, it transcends the value of pure mechanical proportioning to become expressive and intentional. Architecture led us from one failure to another for over a century, but this does not happen when the construction finally cuts across it adequately". Later the writer remarked: "[...] the builder works for an anonymous, collective scheme which renounces the bombastic artisticness of architecture".

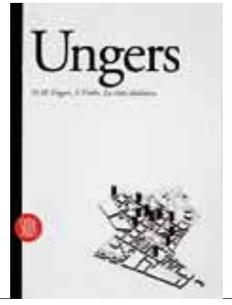
This is the affirmation of an awareness and the author's position vis-à-vis the industrial progress which was advancing daily, substantiating many of the examples selected. They include iron buildings that were the product of the modularity typical of industry and made possible by the new manufacturing processes. Yet some structures sought an exact composition when utilizing the new material. The Sainte Geneviève Library is mentioned because of the precise interpretation that the construction gave of each part of the building and its qualities that were forerunners of a new type of architecture, not for the handmade detailing of the stone-cutters. In any case, its origins are traced way back, since Gideon mentioned that Labrouste himself, who was extraneous to the merely aesthetic pleasures of architecture, studied the temples at Pæstum for the composition of every structure.

Labrouste's Library is considered adequate from the standpoint of its constructional-representational relationship. However, many other buildings, despite the strength of their technological innovations, are mentioned solely because they constitute the history of a building method or the use of a material. All the expositions fall into this category. But only a few times the pace of the movie camera slowed, offering us this comment of a frame: "[…] the steel structure has found its adequate form […] the play of immense forces is balanced […] the construction becomes expression […] the construction becomes form". One instance was the supports of the Galerie des Machines; they were called symbols, like new caryatides that took their shape and decorations from the very weight they had to carry. It is said that one can read the transformation of the old static and load systems into the representation of fresh systems of equilibrium in the history of the exposition halls erected then. However, the book's purpose was not to describe a lot of cases. Rather, it sought to evince an architectural process wrought by the relationships that the static tensions, materials and forms of representation seem to conceal. It was no accident that in the section on ferroconcrete the masters were focused on again: Perret, Garnier and Le Corbusier, the only people who were able to use this material in an exactly defined construction. Lastly, the hope that we will find another, more modern material is not what drastically takes you back to the environment and era when this volume was first written: 1928. We appreciate the optimism of this text, besides its firm conviction that there always will be a possibility of utilizing any material whatsoever that appears suitably in an exact construction.

"La città dialettica".

Oswald Mathias Ungers, Stefan Vieths. Skira Editore, Milano ,1997(pp. 119, Lit 28.000).

di Sara Protasoni Da alcuni anni, la pratica del progetto di architettura "a scale complesse" è al centro di un vivace dibattito all'interno del quale sono emerse posizioni che interpretano quella attuale come una condizione di crisi (crisi della forma urbana e, insieme, dei modi con i quali il progetto guarda, interpreta e opera). Sembra che l'architettura si trovi nella condizione di dover ricostruire il proprio campo di operazione dai fondamenti, non solo abbracciando nuovi impegni e un nuovo insieme di procedure, ma anche riformulando l'idea stessa di città e l'insieme delle figure che a essa sono correlate. Il progetto urbano viene sovente caricato di intenzioni dimostrative, divenendo di volta in volta rappresentazione di teorie o posizioni culturali, indipendentemente dalla sua 'giustezza' rispetto alle condizioni date e soprattutto indipendentemente dalla sua riconoscibilità e 'commensurabilità' rispetto alla cultura collettiva dello spazio – che è inevitabilmente storicamente determinata.



Il volume di Oswald Mathias Ungers e Stefan Vieths pur inserendosi nel dibattito sulle condizioni generali entro le quali opera il progetto e sullo stato della nostra disciplina, riporta la riflessione al confronto con le cose, la loro forma, la loro dimensione, le loro qualità specifiche e, in generale, con i molteplici sistemi di relazioni individuabili nello spazio abitato contemporaneo. Non presenta una teoria generale della progettazione o dell'urbanizzazione, dunque, ma una serie di considerazioni che nascono dal confronto con esperienze pratiche di progetto e vengono così offerte per il confronto con nuovi casi. Per la sua struttura il volume può essere considerato parte di quella serie di scritti che gli architetti modernisti – da Otto Wagner, con *Die Großstadt* (1911) fino a Le Corbusier, con *Proposte di urbanistica* (1946) – hanno dedicato alla questione del rapporto tra architettura e forma urbana con l'obiettivo di diffondere nuove idee di città, nuove strategie di intervento e nuove proposte di trasformazione.

Il breve saggio introduttivo muove dall'assunto che la città esista per come il progettista la comprende, la descrive e la interpreta, e che la forma urbana sia

ritrovabile solo per successive approssimazioni, sulla base degli indizi che la ricerca progettuale consente di accumulare. Lo scritto ribadisce dunque la validità dell'approccio strutturalista (nei suoi scritti Ungers fa spesso riferimento al pensiero di Lévi-Strauss) ma decreta allo stesso tempo la crisi dei grandi modelli dimostrativi messi a punto dai protagonisti del Movimento Moderno. La città preesistente viene interpretata come struttura labile e disponibile, della quale è sempre possibile mutare la forma globale attraverso l'introduzione – localmente – di architetture chiaramente riconoscibili, al limite oggetti architettonici autonomi e assoluti sul piano spaziale, costruttivo e simbolico. C'è da domandarsi se gli autori conoscano le pagine nelle quali, in *Teorie e storia dell'architettura,* Manfredo Tafuri aveva riletto gli interventi di Brunelleschi nella città romano-gotica come architetture in grado di instaurare un nuovo codice di lettura dello spazio urbano. Nel volume, infatti, l'odierna Großstadt, apparato immenso e pressoché incontrollabile, viene pensata come una entità infinita al cui interno possono essere individuate e localmente ricomposte tutte le possibili contraddizioni (a questo proposito Ungers ama utilizzare il concetto di *coincidentia oppositorum* così come formulato alla metà del XV secolo da Nicolò Cusano, tra i maggiori Umanisti tedeschi, nel suo *De docta ignorantia*).

Le città, che appaiono sempre più come raccolte eterogenee di elementi, sistemi e funzioni differenti, risultano essere in realtà costruite sulla base di pochi schemi spaziali: la ripetizione di isolati urbani, l'aggregazione/assemblaggio o assenza di relazioni tra singoli oggetti edilizi. Due le strategie di intervento che vengono enunciate – nell'introduzione – e illustrate attraverso una serie di proposte progettuali che lo studio di Oswald Mathias Ungers ha elaborato tra il 1991 e il 1995. La prima viene denominata "strategia dei luoghi complementari" e consiste nel cercare di individuare, all'interno del caos della città contemporanea, le parti distinte, i luoghi e i temi spaziali esistenti o potenziali. Compito del progetto di architettura è rafforzare, anche attraverso la contrapposizione tra edifici isolati e tessuti, i diversi sistemi di identità (emblematiche le proposte per l'Euroforum a Colonia e per l'area del KPM a Berlino). La città risulta dunque essere una città "aperta e interpretabile, mista e adattabile", teatro e risultato allo stesso tempo di un processo di trasformazione continuamente perfezionabile all'interno del quale assumono rilievo alcuni temi di architettura. A questo proposito deve essere sottolineato come i percorsi di ricerca sui quali Ungers ha lavorato fin dall'inizio degli anni Ottanta, e in particolare il concetto di "tema spaziale", siano alla base anche di queste riflessioni sulla città e sul progetto urbano.

La seconda strategia è detta "della città come layer", e consiste nel sovrapporre all'esistente sistemi sempre nuovi e più completi, come gli strati di edificazione si sovrappongono in una città storica. Il progetto interpreta e segnala i diversi sistemi interferenti secondo un procedimento molto vicino alla ricerca archeologica, giungendo anche a decostruire e deformare i volumi e le maglie ordinatrici (come nei casi dei progetti per Leipziger Platz e Potsdamer Platz a Berlino).

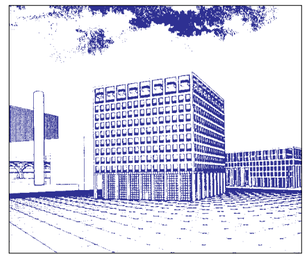
Il volume presenta alla cultura italiana la riflessione di Oswald Mathias Ungers sul progetto urbano – un settore, questo, molto poco indagato dalle precedenti monografie sull'architetto, compresa quella di Martin Kieren (Artemis, 1994) già recensita su queste pagine e oggi tradotta in Italiano per Zanichelli. Ma è soprattutto interessante perché esemplifica con grande chiarezza la relazione spesso ineffabile che lega tra loro teoria, ricerca e progetto di architettura, in un momento in cui la questione centrale sembra essere se si stanno affermando, per riprendere la riflessione di Kuhn sulla struttura delle rivoluzioni scientifiche, nuovi paradigmi per il progetto architettonico e urbano. Attraverso le parole e le immagini, gli autori affermano con grande chiarezza che, rispetto ad altre discipline, l'architettura oppone maggiori resistenze all'affermarsi di nuovi paradigmi. La ragione sta nel fatto che, per realizzarsi e affermare la propria validità, essa non può fare a meno del 'riconoscimento' da parte di una collettività, riconoscimento che si realizza quando tra l'idea che è alla base del progetto e la sua traduzione in una forma sensibile si instaura una relazione capace di rendere conto delle conoscenze e delle aspirazioni che una determinata cultura ha formulato e sta formulando rispetto a un certo tema di architettura. Su questo assunto viene ribadita – e in un certo qual modo dimostrata – la validità e la legittimità di una pratica – il progetto architettonico e urbano – oggi oggetto di numerose critiche e controversie.

O.M. Ungers, Torre KPM, 1993. Vista dal Charlottenburger Tor.
O.M. Ungers, KPM Tower 1993, viewed from Charlottenburger Tor.

Over the last few years a heated debate has centered on "complex scale" architectural schemes; some positions in the discussion believe that we currently are in a crisis concerning urban form and the ways architecture looks, interprets and works. It seems that this discipline has to rebuild its own field of action from the ground up; besides embracing new tasks and a novel set of procedures, it has to redefine the very idea of the city and the figures related to it. Frequently, urban design is asked to provide demonstrations, becoming the representation of cultural theories or positions, independently of its 'rightness' for the given conditions. Above all, this is done independently of its recognizability and 'commensurability' in relation to the collective culture of space, which is inevitably historically determined. Although it is part of the debate on the general conditions of architecture and the status of our discipline, Oswald Mathias Ungers and Stefan Vieths' book brings the focus to things, their form, dimensions and specific qualities. In general, it concentrates on the numerous systems of relationships that can be discerned in contemporary living space. Hence, the text does not provide a general theory of design and planning; its reflections spring from practical design experience and are offered as a way of handling new cases. Its organization makes the publication belong to the series of writings by Modern architects – from Otto Wagner's Die Grossstadt *(1911) to Le Corbusier's* Proposte di urbanistica *(1946) – on the issue of how architecture and urban form relate. Their purpose is to disseminate new urban ideas, new design strategies and fresh transformation suggestions.*

The short introduction is based on the assumption that the city exists because of the way the architect comprehends, describes and interprets it. Moreover, urban form can only be found by means of a set of approximations, grounded on the evidence that designing allows you to gather. Therefore, the essay reiterates the validity of the structuralist approach (Ungers often refers to the thought of Lévi-Strauss in his writings); yet, at the same time, it declares that the grand demonstrative models developed by the leaders of the Modern Movement have failed. The preexisting town is interpreted as if it were a frail, available structure, whose global form can always be transmuted by (locally) introducing clearly recognizable buildings. They can even be autonomous, absolute architectural objects spatially, constructively and symbolically. We wonder if the authors are familiar with Manfredo Tafuri's views expressed in Teorie e storie dell'architectura, *when he reread Brunelleschi's schemes for the Roman-Gothic city as architecture capable of establishing a new way of interpreting space. In the book, in fact, today's urban sprawl is conceived as an infinite entity within which it is possible to pinpoint and locally heal all the possible conflicts. (Ungers loves to utilize the mid-fifteenth-century concept of* coincidentia oppositorum *devised by Nicolò Cusano, one of the leading German humanists, in his* De docta ignorantia.*) Cities appear more and more to be a medley of differing elements, systems and functions, yet they are actually based on a few spatial ideas: the repetition of urban blocks, the aggregation/assembly or the lack of relationships between the single structures. Two design strategies are laid out in the introduction and illustrated by several schemes conceived by Oswald Mathias Ungers' practice between 1991 and 1995. The first is called the "strategy of complementary places". It consists in seeking to identify the distinct parts, the existing or potential places and spatial themes within the chaos of our contemporary towns. Architecture is supposed to reinforce, partially by juxtaposing isolated buildings and fabrics, the various identity systems (the projected Cologne Euroforum and KPM site in Berlin are emblematic). Therefore, the city is "open and interpretable, mixed and adaptable", both the stage and the result of a continuously perfectible transformation process, in which some architectural themes become important. We have to underline that ever since the early 1980s Ungers' production – especially the concept of "spatial theme" – represents the base of this pondering on the city and urban design, too. The second strategy is called "the city as a layer"; it consists in superimposing ever new and more complete systems on the existing structures, like the layers in the historic city. The design interprets and signals the diverse interfering systems according to a system which closely resembles archaeology, going so far as deconstructing and deforming the volumes and grid patterns (as in Berlin's Leipziger Platz and Potsdamer Platz schemes). This text offers Oswald Mathias Ungers' reflections on urban design to Italian culture. This sector has seen very little digging by the preceding monographs on the architect, including Martin Kieren's printed by Artemis in 1994 and already reviewed in this pages. It has now been translated into Italian for Zanichelli. Above all, it is stimulating since it exemplifies in a very limpid fashion the often-hard-to-grasp relationship linking theory, research and architectural design. And at this moment the crux of the matter seems to be whether new paradigms for architecture and urban design are coming to the fore, if we may borrow Kuhn's observations on the structure of scientific revolutions. Through words and images, the authors very clearly assert that architecture is more resistant to change than the other disciplines. The reason lies in the fact that, in order to be realized and succeed, it cannot do without the 'recognition' of a community. This recognition takes place when there is a relationship between the cornerstone idea of the scheme and its translation into a tangible form capable of rendering the knowledge and aspirations a certain culture has formulated and is formulating on one architectural theme. With this postulate, the writers reiterate – and prove, in a way – the validity and legitimacy of architecture and urban design which today is the target of much criticism and the seat of controversy.*

O.M. Ungers, Concorso per la riprogettazione del nuovo quartiere urbano intorno alla Lehrter Bahnhof, 1993. Veduta della piazza della stazione.
O.M. Ungers, competition for the redevelopment of the new urban district around the Lehrter Bahnhof, 1993. View of the station plaza.



"Istoria delle pietre"

Agostino del Riccio.
A cura di Raniero Gnoli e Attilia Sironi.
Umberto Allemandi & C., Torino, 1996 (pp. 253).

di Claudia Conforti La seduzione esercitata dai marmi e dai minerali esplode nel Cinquecento a Firenze come una vera e propria mania, della quale sono preda, *in primis,* il granduca Cosimo I e suo figlio Francesco de' Medici, collezionisti oltre che dilettanti di fusioni e intaglio delle pietre. Questa passione è testimoniata da innumerevoli fonti letterarie e artistiche. Essa contrassegna le due edizioni delle *Vite degli Artisti* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari, la descrizione delle opere d'arte fiorentine nel *Riposo* (1584) di Raffaello Borghini, la guida di Firenze (1599) di Giovanni Bocchi. L'interesse della letteratura artistica per i minerali trova evidente giustificazione nel loro essere materia prima dell'architettura, della scultura e in parte anche della pittura, alla quale essi regalano i pigmenti più preziosi – l'oro, il blu oltremarino del lapislazzulo, il rosso e il nero del ferro. Questo interesse tuttavia attesta anche quanto le pietre fossero misura e metafora della conoscenza e del dominio dell'uomo sulla natura, e quanto la loro conoscenza rientrasse nel più generale slancio di comprensione – e di controllo – dell'universo naturale, da cui prenderà le mosse, proprio a Firenze, la rivoluzionaria indagine scientifica di Galileo.

In quale misura natura, arte e scienza si congiungano nel cuore del Manierismo toscano trova emblematica espressione nello scritto *Istoria delle pietre* che, redatto sul finire del Cinquecento dal poligrafo domenicano Agostino del Riccio (1541-1598), viene ora ripubblicato in sontuosa veste tipografica da Allemandi, a meno di vent'anni dalla prima edizione (1979) curata da Paola Barocchi. Autore di svariati trattati sull'arte della memoria, sull'agricoltura,

sui giardini e sulle pietre rimasti inediti per secoli e tuttavia ben noti agli scienziati e agli eruditi fiorentini, il frate domenicano rispecchia perfettamente l'amalgama di arte e natura, di scienza e magia che colora il fulgente tramonto di Firenze e il suo primato artistico e politico. I potenziali lettori di Agostino del Riccio sono quegli "onorati ed industriosi Fiorentini [...] che si dilettano delle belle ed utili pietre [...]", ai quali è indirizzata la dedica del manoscritto. Non si tratta dunque di scienziati o di artieri specializzati, ma di un pubblico generico di appassionati dilettanti al quale vengono fornite cognizioni basilari sulle pietre: la denominazione, il colore, la grana, la consistenza, la durevolezza, le cave di estrazione, le modalità di lavorazione. Il catalogo descrittivo di Del Riccio contempla sia i marmi utilizzati in architettura che le pietre dure, assai più rare e preziose, adottate nella decorazione "a commesso" dei tavoli, degli scrigni e soprattutto degli stipetti finemente intarsiati, i cosiddetti 'studioli', che costituivano una specialità delle officine medicee, che daranno vita al glorioso Opificio delle Pietre dure, tuttora attivo a Firenze. Nell'impossibilità di illustrare con immagini e cromie quanto viene narrando, Agostino ricorre a esempi noti – architetture, soprattutto di Firenze e Roma, ma anche di Lione e Venezia; mobili e oggetti – che soccorrano con vivida immagine l'insufficienza visiva delle parole. Con frequenza l'autore rammenta alcune cappelle gentilizie fiorentine; in primo luogo quella di Niccolò Gaddi edificata da Giovan Antonio Dosio in Santa Maria Novella; poi la Salviati di Giambologna in San Marco e la Niccolini in Santa Croce. Anche le cappelle romane rifulgenti di marmi policromi, edificate alla fine del Cinquecento dai papi Gregorio XIII in San Pietro e Sisto V in Santa Maria Maggiore, sono testimoni convocati dall'*Istoria*. L'ultima parte del trattato è dedicata alle gioie e alle pietre preziose, introdotte da un capitolo in cui sono cantate le lodi delle pietre. Anche qui Agostino fa appello a manufatti e gioielli esposti nelle più celebrate collezioni fiorentine: in quelle granducali di Palazzo Vecchio e della Tribuna degli Uffizi, naturalmente, ma anche in quelle di alcuni aristocratici tra i quali primeggia Niccolò Gaddi. Le pietre di cui l'autore dà conto non sono "tutte le sorti di pietre, che si trovano in natura", ma solo quelle delle quali egli può vantare una conoscenza diretta o, al più, mediata dalle descrizioni dei suoi amici artisti e collezionisti.

Questa dichiarata assunzione di un metodo sperimentale 'moderno' non impedisce tuttavia a Agostino di indugiare sulle presunte proprietà terapeutiche delle pietre: così, per esempio, del Topazio egli ricorda che aiuta le donne nel parto e attenua gli stati febbrili; l'Ametista, legata sull'ombelico, dissolve l'ubriachezza; il Crisopazio giova alla vista; il Cristallo tenuto in bocca mitiga la sete e, mischiato con miele "empie le poppe di latte". Questa inclinazione a confidare nell'influsso di fattori magici e misteriosi dimostra, e bene lo sottolinea Gnoli nella dotta e fluente introduzione, come ancora al tramonto del Rinascimento "il Medioevo fosse duro a morire". Il trattato di Agostino del Riccio delinea con sorprendente vivacità letteraria un atlante delle conoscenze, del gusto e delle inclinazioni artistiche e culturali di un'epoca e di una società, ambiguamente quanto tenacemente sospese tra antiche superstizioni e moderni paradigmi di conoscenza. Il progetto originario dell'autore prevedeva un apparato illustrativo eseguito dal miniatore fiorentino Vincenzo Dori la cui morte prematura compromise questo versante dell'opera. L'edizione di Allemandi, non casualmente affidata a Raniero Gnoli, autore dell'ormai classico *Marmora Romana* (1971), dedicato alle pietre delle antiche fabbriche romane, reintegra modernamente il progetto originario del trattato, corredandolo di un rutilante apparato fotografico che, oltre a illustrare architetture e manufatti evocati nel testo, aggiunge un utile e godibilissimo campionario figurativo dei più stupefacenti marmi antichi elogiati da Agostino.

Marble and minerals suddenly began to seduce people in sixteenth-century Florence, like an obsession. The leading figures to have fallen under their spell were the Grand Duke Cosimo I and his son Francesco de' Medici; they were collectors, besides amateurs who enjoyed fusion and stone cutting. This passion was recorded by countless literary and artistic sources. It left its imprint in both editions of the Lives *(1550 and 1568) by Giorgio Vasari, the description of Florence's works of art in Raffaello Borghini's* Il Riposo *(1584) and the 1599 guide to Florence by Giovanni Bocchi.*

The interest of the artistic literature in minerals was evidently justified by the fact they are the raw materials of architecture, sculpture, and (in part) painting. They provided the most precious pigments: gold, lapis lazuli blue, red and the black of iron. However, this love also bears witness to just how much stones were the measure and metaphor of mankind's knowledge and dominion over nature. And it demonstrates how much their knowledge belonged to the more general effort to understand – and control – the natural universe, which was initiated in Florence itself by Galileo's revolutionary scientific investigations.

The extent to which nature, art and science were married in the heart of Tuscan Mannerism is emblematically expressed in Istoria delle pietre, *written at the end of the sixteenth century by Agostino del Riccio (1541-1598), the Dominican polygraph. Now it has been reprinted in a sumptuous edition by Allemandi, less than twenty years after the first reprint of 1979 when the editor was Paola Barocchi. The Dominican friar authored several treatises on the art of memory, agriculture, gardens and stones, which had been out of print for hundreds of years, although they were well known to the Florentine scientists and scholars. He perfectly mirrored the blend of art and nature, science and magic that tinged the swift fading of Florence and its artistic and political leadership. Agostino del Riccio's potential readers were the "honored and laborious Florentines [...] who love beautiful and useful stones [...]", for the manuscript bore this dedication. So, his readership did not embrace scientists or specialized craftsmen, it was a general public of enthusiastic amateurs, who were furnished fundamental knowledge about stones: their names, color, grain, consistency, durability, where they were quarried and how they can be processed. Del Riccio's descriptive catalogue contained both the marble utilized in architecture and semi-precious stones, which are far rarer and more valuable. They were employed to decorate the tables, the caskets and, above all, the finely inlaid cabinets which represented a speciality of the Medicis' workshops, which grew into the admirable and still-extant Semi-Precious Stone Workshop.*

Since it was impossible to use images and color renditions to portray his account, he relied on famous examples; the architecture was chiefly located in Florence and Rome, yet some of the references were in Lyon and Venice. Together with the furniture and artifacts, they vividly made up for the visual shortcomings of writing. The author frequently recalled some Florentine family chapels: particularly Niccolò Gaddi's, built by Giovan Antonio Dosio in the church of Santa Maria Novella. Also mentioned were Giambologna's Salviati chapel in the church of San Marco and the Niccolini chapel in Santa Croce. The Roman chapels, too, built at the end of the sixteenth century by Popes Gregory XIII in Saint Peter's and Sixtus V in Santa Maria Maggiore, with their splendid polychrome marble, are produced as evidence in this history.

The last part of the treatise is devoted to gems and precious stones, kicked off by a chapter in which these stones are praised. Here, too, Agostino appealed to the objects and jewels displayed in the most renowned Florentine collections; of course, he referred to the Grand Duke's collection in the Palazzo Vecchio and the one belonging to the Tribune of the Uffizi. But the author also indicated the collections of some noblemen, and Niccolò Gaddi's was the best. He did not cover "every kind of stone found in nature"; instead, Del Riccio only dealt with those he had personal knowledge of, or had been described by his artist and collector friends. Yet this asserted adherence to a 'modern' experimental method did not prevent him from dwelling on the presumed therapeutic properties of the stones. For example, he narrated that Topaz helps women during childbirth and fights temperatures; if you tie an Amethyst to your navel it dissolves drunkenness; Glass Quenches your thirst if you hold it in your mouth and, mixed with honey, it "fills breasts with milk". This inclination to trust in the impact of magical and mysterious factors proves, as Gnoli underscores in the learned, readable introduction, that even at the close of the Renaissance "the Middle Ages were still alive".

Agostino del Riccio's treatise traced, with surprising literary grace, a picture of the knowledge, taste and cultural and artistic predilections of an era and a society; it was ambiguously suspended between ancient superstitions and modern paradigms of knowledge. The author originally intended to include illustrations by the Florentine illuminator Vincenzo Dori but his untimely death prevented this facet of the work from being completed. It is no accident that Raniero Gnoli was called in for the Allemandi edition, for he wrote the now classic volume Marmora Romana *(1971) on the stones of the ancient Roman buildings. He has restored in a modern fashion the author's initial intentions, by including wonderful photographs. Besides depicting the buildings and objects evoked in the text, they also represent a useful, highly enjoyable figurative anthology of the most astounding old marble praised by Agostino.*

Coppa di lapislazzulo. Firenze, Museo degli Argenti.
Lapislazuli cup. Florence, Museo degli Argenti.

"Andy Warhol. Viaggio in Italia".
Con saggi di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Ada Masoero e Dino Pedriali.
Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1997
(pp. 219. Lit 75.000).

di Paolo Barozzi La mostra "Andy Warhol. Viaggio in Italia" riporta alla ribalta, a dieci anni dalla scomparsa, uno degli artisti più amati e detestati dei nostri tempi. Andy Warhol (Andrew Warhola) è stato tutto e il contrario di tutto: per alcuni un genio per altri un bluff ma, da vero camaleonte qual era, per costruire il suo mito si servì di tutto, mescolando abilmente le tecniche di seduzione delle dive di Hollywood, le teorie di John Cage e lo zen. Il catalogo dell'esposizione prende il titolo dall'interessante saggio introduttivo di Achille Bonito Oliva e contiene altri scritti sull'opera di Warhol e i suoi viaggi a Napoli. La mostra inizia con i primi lavori degli anni '50, quando Warhol disegnatore pubblicitario cerca di attirare su di sé l'attenzione, creando fantastiche scarpe per le celebrità, ricette di cucina e carte di Natale e prosegue con le opere che documentano il suo passaggio dalla pubblicità all'Arte: le Marilyn, Liz Taylor, Jackie, i fiori, la zuppa Campbell, la sedia elettrica, ecc. La vera novità di questa esposizione sono le opere, in parte inedite, create da Warhol per l'Italia. Come altri 'pop' americani l'artista ha subito l'influenza di Marcel Duchamp che con i suoi 'ready-made' rivoluzionò il mondo dell'arte, mostrandoci la bellezza nell'oggetto di serie e dando il via alla grande avventura del rapporto tra arte e industria, un fenomeno culturale tipico del XX secolo.

Warhol, seguendo il cammino di Duchamp, è stato un grande innovatore dell'arte americana adottando per dipingere le tecniche della pubblicità: serigrafia, foto-serigrafia,

produzione grafica, blotted line, ecc. L'esposizione, partita da Roma dal Chiostro del Bramante, è passata a Napoli al Maschio Angioino, al Museo dell'Automobile di Torino e al Palazzo Ducale di Genova. La mostra vuole essere un omaggio ai prestatari, collezionisti e mercanti di Warhol in Italia, tra i quali la Fondazione Lucio Amelio, la gallerista Lia Rumma e l'avvocato Gianni Agnelli al quale appartengono alcune opere inedite: il *Batman,* che figura nella copertina del catalogo, tre suoi ritratti e una grande tela di scarpe.

Osservando i quadri esposti appare chiaro il cambiamento che Warhol subì alla fine degli anni '70, trasformandosi da "artista d'avanguardia" in 'dandy', interessato solo alle nuove tendenze della moda. In questo periodo egli diede libero sfogo alla sua insaziabile sete di consumismo, collezionando oggetti di ogni tipo: case, cani e... persone e, facendo dell'arte un 'business', iniziò a fare ritratti a pagamento. L'arte di Warhol è l'opposto di tutto ciò che fa parte della cultura italiana: l'individualismo e l'opera unica. Egli desidera essere solo una macchina per liberarsi dall'angoscia esistenziale e ci riesce solo attraverso la ripetizione continua della stessa immagine. Ma osservando i lavori da lui creati per l'Italia, ci si domanda sino a che punto egli fosse una macchina o se, come gli androidi di *Blade Runner,* avesse un cuore. Warhol era molto popolare nel nostro Paese, per le mostre, per i film, ma anche per quella sua aria da clown, il volto pallido, l'espressione triste che in certe mosse meccaniche ricordava Totò. Venne spesso in Italia negli anni '80 perché con il boom della moda e degli stilisti aveva trovato molti clienti per i suoi ritratti. A Venezia fece amicizia con De Chirico, con il quale aveva qualche affinità... entrambi, anche se in modo diverso, ripetevano lo stesso quadro all'infinito! Warhol dedicò al maestro la serie *Warhol verso De Chirico* esposta a Roma in Campidoglio. Nel 1981 Andy si recò a Napoli invitato dal gallerista Lucio Amelio, per realizzare le grandi serigrafie della serie *Fate presto* (riproducendo l'impressionante prima pagina del Mattino, che chiedeva d'urgenza soccorsi per i terremotati della Campania). Fu a Napoli una seconda volta nel 1983, per la sua mostra organizzata da Amelio al Museo di Capodimonte, dove venne esposta la serie del *Vesuvio.* Tornò ancora nel 1985, quando ebbe luogo l'incontro storico con Joseph Beuys. Quando eseguì i ritratti di Beuys, era veramente in crisi come artista, guadagnava molto, ma a New York era considerato al tramonto, l'unica nazione dove vendeva ancora i suoi quadri era la Germania, grazie a Joseph Beuys, che lo aveva sempre sostenuto. Warhol, in segno d'amicizia, gli dedicò questa serie, che è tra le più impressionanti da lui create. All'inaugurazione a Napoli da Lucio Amelio, Warhol e Beuys divennero grandi amici, presenziarono insieme decretandone il grande successo. L'ultima visita di Warhol in Italia è del gennaio 1986, per presentare a Milano alle Stelline la serie dell'*Ultima Cena* tratta da Leonardo: dopo poche settimane al suo rientro a New York, moriva.

Andy Warhol, *Flowers,* 1970.

Attenuatosi ormai il clamore pubblicitario che Warhol suscitava con la sua presenza, questa esposizione offre la possibilità di rivedere, con più distacco, le sue opere più famose; ciò che affascina in lui è la sua apertura totale, la curiosità per tutto, c'è in lui il desiderio di fare un'arte globale, planetaria, trasformando sé stesso in un'opera d'arte vivente. Egli ha portato grande vitalità e allegria nel mondo un po' cupo dell'arte e, da quando se n'è andato, ha lasciato un vuoto incolmabile come se, spente le luci, la festa sia finita.

The exhibit "Andy Warhol. Viaggio in Italia" brings back to center stage one of the most loved and hated artists of our time. Andy Warhol (Andrew Warhola) passed away ten years ago. He represented everything possible: some believe he was a genius, while others feel he was bluffing. Since he really was a chameleon, he employed every means in order to build his myth, skillfully blending the techniques for seducing Hollywood stars and the theories of John Cage and Zen.

The title of the exhibition catalogue stems from the interesting introduction by Achille Bonito Oliva; it features other essays on Warhol's work and his trips to Naples. The show started with his first creations of the early 1950s, when Warhol the ad designer sought to draw the public's attention by creating fantastic shoes for celebrities, recipes and Christmas cards. Then the exhibit moved on to the works demonstrating that he had moved from advertising to Art: the Marilyns, Liz Taylors, Jackies, flowers, Campbell's soup, the electric chair, etc. The truly new aspect of this show was Warhol's works created for Italy, some never seen before. Like other American Pop Art creators, he was influenced by Marcel Duchamp, whose ready-mades revolutionized the art world. They showed us the beauty of mass-produced artifacts, kicking off the great adventure of the relationship between art and industry, a typically twentieth-century cultural phenomenon.

Following in Duchamp's footsteps, Warhol was a great innovator in American art, employing advertising techniques for painting: silk-screening, photographic silk-screening, blotted line, and so forth. The exhibit started in Rome's Bramante Pavilion, then it traveled to the Maschio Angioino in Naples, the Turin Automobile Museum and Genoa's Palazzo Ducale. The show was supposed to pay homage to those who loaned the works, Warhol's collectors and dealers in Italy; they include the Lucio Amelio Foundation, the dealer, Lia Rumma, and Gianni Agnelli, who owns some works never seen before. One is the cover picture, Batman, *plus three portraits and a large painting of shoes. If you observe the paintings on view you note the change that Warhol underwent in the late 1970s, transmuting himself from an avant-garde artist to a dandy, only interested in the new fads. During that time he gave free reign to his voracious consumerism, collecting all sorts of objects: houses, dogs and people, making art a business. He commenced doing commissioned portraits. Warhol's art was the opposite of everything belonging to Italian culture, individualism and unique works. He just wanted to be a machine to free himself from anguish. He was able to do so only by constantly repeating the same image.*

When we look at the works he conceived for Italy, we wonder to what extent he was a machine: perhaps he had a heart, like the aliens in Blade Runner. *Warhol was very popular in our country, because of the exhibitions, movies and his clown-like air; he had a pale face, a sad expression, and some of his mechanical gestures are reminiscent of Totò, a film comic. During the 1980s he came frequently to Italy, because of the fashion and fashion designer boom; he found loads of clients for his portraits. In Venice he made friends with De Chirico, with whom he had something in common: both repeated the same painting endlessly, albeit in a different fashion. Warhol created a set of paintings for De Chirico, which were exhibited at Rome's Capitol. In 1989 Andy went to Naples, invited by the dealer, Lucio Amelio, who commissioned him to create the big silk-screened works in the* Hurry Up *series (reproducing the impressive front-page of the local daily,* Il Mattino, *urgently requesting aid for the earthquake victims in the region). He returned to Naples in 1983 for the show of his production staged by Amelio at the Capodimonte Museum. The* Vesuvius *group was exhibited. Warhol went back to Naples two years later, when the historic meeting with Joseph Beuys took place. When he executed Beuys' portraits he was in a deep crisis artistically; he earned huge sums, but he was considered to be declining in New York. The only nation where his paintings still sold was Germany, thanks to Joseph Beuys, who had always supported him. Because of their friendship, Warhol dedicated this series of works to him; it is one of the most impressive created by the artist. At the opening of the show at Lucio Amelio's Naples gallery Warhol and Beuys, who had become great friends, did the honors together, assuring that it would be a big hit. The American's last journey to Italy was made in January, 1986, to present the series of works based on Da Vinci's* Last Supper *at the Stelline Building. A few weeks later, when he returned to New York, he died. Now that the promotional hubbub generated by the presence of Warhol himself has attenuated, this show gave one a chance to take another, more detached look at his most famous works. His fascinating feature was being completely open, curious about everything. He wanted to create global art, transforming himself into a "living work of art". Andy brought a great deal of vitality and joy to the somewhat cheerless world of art; his death has left a great void, as if the lights were turned off and the party's over.*

"Le complot de l'art".
Jean Baudrillard.
Sens et Tonka, Paris, 1997 (pp. 29, F 30).
"Entrevues à propos du 'Complot de l'art'".
Jean Baudrillard.
Sens et Tonka, Paris, 1997 (pp. 54, F 45).
"Illusion, désillusion esthétiques".
Jean Baudrillard.
Sens et Tonka, Paris, 1997 (pp. 46, F 45).
"L'art ultimo".
Jean-Paul Curnier.
Sens et Tonka, Paris, 1997 (pp. 13, F 20).
"Le MAC de Marseille. Une affaire de Musée d'art".
Jean-Paul Curnier.
Sens et Tonka, Paris, 1997 (pp. 48, F 60).

di Elio Franzini All'interno di due collane, dall'identico originale formato (11x24), dal titolo "Morsure" e "Dits et Contredits", l'editore Sens et Tonka lancia una proposta 'militante' di grande fascino per meditare sull'arte contemporanea e sui dibattiti che essa può suscitare. I punti di partenza sono saggi brevi di autori prestigiosi, spesso originariamente pubblicati su quotidiani e, in questa nuova forma, affidati a un diverso e meno contingente strumento comunicativo.

I brevi scritti di Curnier, che hanno un marcato accento ideologico, prendono avvio in una duplice meditazione, che porta il lettore sul senso della democrazia e dell'arte nella contemporaneità. Il 'caso' scoppiato nel 1996 al Museo d'Arte Contemporanea di Marsiglia in occasione di un'esposizione dal titolo "Tutto ciò che vi ho rubato", è il pretesto per rilevare quanto l'istituzione museale sia fondata sul furto (si pensi alle razzie napoleoniche) e come il tema dell'illusione profondamente incida sulla definizione del fare arte nella contemporaneità.

Su questo problema i brillanti interventi di Baudrillard permettono non solo di aggiornarsi sulle ultime prese di posizione del poliedrico autore francese ma anche di uscire dai luoghi comuni sull'arte cui il postmodernismo ha troppo spesso abituato. Nel suo *Complot de l'art* Baudrillard afferma infatti, in modo perentorio, che nell'arte contemporanea si è perduto il desiderio dell'illusione. Nell'arte moderna, quella caratterizzata dai grandi movimenti dell'avanguardia storica, dal cubismo all'astrattismo e all'espressionismo, era ancora presente e operante "l'allegria della decostruzione dell'oggetto e della rappresentazione": qui era ben viva l'illusione del desiderio e l'arte aveva la funzione di manifestare un'energia di dissociazione dal reale, forzando al tempo stesso "il segreto del desiderio e il segreto dell'oggetto". L'arte moderna è dunque stata un'arte 'maledetta', che ha incarnato una sorta di alternativa drammatica alla realtà, traducendo e propugnando l'irruzione dell'irrealtà nella realtà". Ma, in un mondo

ormai iper-realista, dominato dall'immagine pubblicitaria, da quella che Baudrillard chiama la "dittatura ironica delle immagini", in cui gli artisti, in una serie infinita e ripetitiva di citazioni Kitsch che vorrebbero ironizzare sul Kitsch, ripetono all'infinito processi di vuota nullificazione del reale, che senso ha l'arte? Ebbene, in questa ironia che non è più 'maledetta' e 'critica', l'arte è divenuta soltanto un 'complotto', cioè uno sforzo organizzato – socialmente organizzato – per appropriarsi della banalità e della mediocrità considerate come valore e ideologia. E quando la banalità diviene valore è soltanto 'nullità'. Qui si pone allora la duplicità dell'arte contemporanea: rivendicare la nullità, l'insignificanza, il non senso quando già si è nulla; soprattutto "pretendere la superficialità in termini superficiali". Si è ormai dimenticata la lezione di Andy Warhol dove invece si compiva un'autentica operazione poetica, quella cioè "di far sorgere il Nulla dalla potenza del segno", sottolineando non la banalità o l'indifferenza del reale bensì l'illusione radicale. Warhol è colui che introduce il nulla al cuore dell'immagine, che fa della nullità un evento.

Al di là dell'esaltazione di Warhol, è evidente (in particolare nelle *Entrevues*) che Baudrillard non è interessato ai singoli fenomeni artistici ma al ruolo antropologico e sociale oggi rivestito dall'arte, dal significato conoscitivo che l'arte stessa può assumere in quanto forma. Forma che non viene guardata con gli occhi dello storico che la ordina e cataloga bensì come un 'destino' che la meditazione teorica deve esplicitare.

L'obiettivo polemico di Baudrillard è allora il substrato filosofico e antropologico dell'artisticità contemporanea, cioè il suo esasperato citazionismo, che si ritiene ironico quando invece è solo ripetitivo e banale: è la "trama usata di un tessuto", come scrive in *Illusion, désillusion esthétiques,* un fossile che spezza la forza illusoria che l'arte ha posseduto. Non vi è volontà di recuperare valori 'classici' ma di comprendere i processi e il loro senso e, per così dire, di risemantizzare il nulla dell'illusione, distrutto dalle estetiche postmoderne, in cui l'arte è divenuta "il metalinguaggio della banalità", il fantasma (o il cadavere) del genio malefico della simulazione che aveva accompagnato i processi creativi della modernità. In un certo senso, nota acutamente Baudrillard, l'arte è divenuta iconoclasta: non distrugge più le immagini ma si limita a produrre immagini dove non vi è proprio nulla da vedere, che non lasciano alcuna traccia e sono dunque del tutto prive di ogni conseguenza estetica. Tuttavia, dietro a ciascuna di tali immagini qualcosa è scomparso: non sono più lo specchio della realtà, non permettono più di immaginare il reale perché sono soltanto una vuota e nullificante virtualità.

Che fare, dunque, in questo panorama così desolante, prigionieri di un complotto che sembra invincibile? Non vi è, da parte di Baudrillard, una risposta salvifica. O, forse, è la forza della sua denuncia a far pensare e a rendere possibili le condizioni per

una reazione. In ogni caso, si deve essere consapevoli che l'arte non può asservirsi al modello logico del pensiero. Se, infatti, superare un pensiero significa negarlo, superare una forma significa passare a un'altra forma, ugualmente illusoria. Per cui si ha oggi bisogno di illusionisti che sappiano che l'arte e la pittura sono illusione e che dunque devono porre a distanza la critica intellettuale del mondo, che recuperino cioè una dimensione illusoria dell'arte lontana dalla teorizzazione estetico-filosofica dell'illusorietà dell'immagine. Un'illusione, dunque, quella che l'arte dovrebbe proporre, che non è né negativa né utopistica ma che mira invece a una trasposizione simbolica del nostro stesso mondo, a quella "illusione vitale delle apparenze" di cui parla Nietzsche: "illusione come scena primitiva, anteriore e ben più fondamentale rispetto alla scena estetica".

Forse Baudrillard eccede, forse gli manca la passione fenomenologica di osservare le differenze delle cose, quella che mostra quanto complessi siano i fenomeni artistici e come sia difficile ricondurli a paradigmi unitari: ma, al di là di ciò, le sue proposte fanno pensare, pensare non solo agli incerti destini di un'arte banale ma anche al proliferare critico-estetico di vuote proposte poetiche, che hanno il solo scopo di 'gestire'in modo convenzionale l'illusione e che conducono dunque alla banalità, cioè alla totale castrazione degli effetti deliranti che l'illusione può avere, neutralizzando l'illusione stessa come fenomeno estremo. Forse, al di là di Baudrillard, al di là delle poetiche e delle filosofie dell'arte si tratta di recuperare il senso conoscitivo dell'immagine, il senso simbolico dell'estetico, degli oggetti estetici, radicato nella capacità simbolizzatrice che è nei nostri stessi atti poietici.

The Paris-based publisher, Sens et Tonka, boasts two series of books with the same original format (11x24 centimeters): one is Morsure, *the other is* Dits et Contredits. *They have launched a fascinating 'militant' proposal for meditating on contemporary art and the debates it can trigger. The starting points are brief essays by prestigious authors, which frequently appeared in dailies; this new form is a more permanent communications tool.*

Carnier's short writings, which are markedly ideological, are kicked off by two reflections, which take you to the sense of democracy and art in contemporaneousness. The hubbub that occurred in 1996 at the Marseille Contemporary Art Museum concerning the exhibition "Everything That I Stole from You" acted as a pretext for revealing just how much museums are based on theft (take Napoleon's war booty, for example). The other concerns how the theme of illusion has such a big impact on today's definition of creating art.

On this issue, Baudrillard's brilliant essays allow one to update oneself on the latest stances of the multifaceted French writer. In addition, they let us go beyond the commonplaces on art that overly frequently Postmodernism has accustomed us to. In fact, in his Complot de l'art *Baudrillard asserts decisively that contemporary art has lost the desire for illusion. In Modern Art, from the early twentieth-century avant-garde to Cubism, to Expressionism, there still was the "joy of deconstructing an object and representation". The illusion of desire was still very much alive and art's function was to manifest an energy of dissociation from reality, forcing both ""the secret of the desire and of the object". Therefore, Modern Art is a "cursed art, which incarnates a kind of dramatic alternative to reality, translating and championing unreality's breaking into reality".*

Now the world is hyperrealist, dominated by advertising, by what Baudrillard calls the "ironical dictatorship of the images". The artists, in a countless, repetitious sequence of Kitsch citations that are supposed to be ironic about Kitsch, repeat endlessly empty processes which nullify reality. So what is the point of art? In this irony which is no longer 'cursed' and 'critical', art has become merely a 'plot', that is a socially organized effort to appropriate the trite and mediocre, considered values and ideology. And when banality becomes a value it is only 'nothingness'. Here lies contemporary art's duplicity: claiming nothingness, insignificance and nonsense when it already is nothing; above all, "demanding the superficial superficially". Now we have forgotten the teachings of Andy Warhol, whose work was authentically poetic, for he "made Nothingness spring from the power of the sign". Instead of underscoring the triteness or indifference of the real, he stressed the radical illusion. Warhol introduced nothingness into the heart of the image, making nothingness an event. Besides the praise heaped on Warhol, it is obvious (especially in Entrevues*) that Baudrillard is not interested in the single artistic phenomena; instead, he is drawn by the anthropological and social role played by art today, by the cognitive meaning that art itself can take on since it is a form. This form is not examined through the eyes of a historian who catalogues it, rather it is viewed as a 'destiny' that the theoretical meditation has to make explicit.*

So Baudrillard's polemical goal is the philosophical and anthropological underlayer of contemporary art; that is, its exasperated quoting, which judges itself ironical when it only is repetitious and commonplace. As the critic writes in Illusion, Désillusion esthétiques, *it is threadbare, a fossil that breaks the illusory strength that art had. There is no desire to return to the classic values; instead, the aim is to comprehend the processes and the significance and to rework the nothingness of illusion, destroyed by the Postmodern aesthetics. In the latter, art has become "the metalanguage of triteness", the ghost (or cadaver) of the evil genius of the simulation that had accompanied Modernity's creative processes. In a way, notes Baudrillard sharply, art has become iconoclastic: instead of destroying the images, it simply produces images where there is absolutely nothing to be seen, which leave no traces and, hence, are totally devoid of aesthetic moment. However, something has vanished behind each of those images: they no longer are mirrors of reality, they no longer permit us to imagine the world because they are solely empty, nullifying virtuality.*

So, what can you do in such a desolate wasteland, imprisoned by an apparently invincible plot? Baudrillard does not offer a way out. Perhaps, it is the power of his denunciation that makes one ponder, making a reaction possible. In any case, we have to be cognizant that art cannot be subjected to the logical thought model. In fact, if overcoming a thought means negating it, overcoming a form signifies moving on to another form, equally illusory. Therefore, today we demand illusionists who know that art and painting are illusions, so they have to keep the intellectual criticism of the world at arms length; that is, they must return to an illusory dimension of art which is a far cry from the aesthetical-philosophical theorizing on the illusoriness of images. Hence, art ought to propose an illusion, which is neither negative nor utopian; instead, it seeks to attain a symbolic transposition of our own world, the "vital illusion of appearances" that Nietzsche spoke about: "illusion as a primitive scene, prior to and far more fundamental than aesthetics".

Baudrillard may be overdoing it, he may lack the phenomenological passion for observing how things differ, showing how complex the artistic phenomena are and how tough it is to reduce them to unified paradigms. Aside from this, the author's proposals are thought-provoking: we wonder about the uncertain fate of trite art and the critical-aesthetical proliferation of empty poetical suggestions, whose only purpose is to conventionally handle illusions. Thus they lead to the banal, that is, to the complete castration of the delirious effects that illusions can have, neutralizing them as an extreme phenomenon. Perhaps, beyond Baudrillard and the philosophies of art what one has to do is recover one's cognitive sense of the image, the symbolic sense of the aesthetical, of aesthetical objects, rooted in the symbolizing capacity which lies in our very poetical acts themselves.

Bibliografia

Diamo qui di seguito alcune indicazioni bibliografiche relative al tema del mese:

Below is a bibliography concerning this month's theme:

Karl-Heinz Gotz, Dieter Hoor, Karl Mohler, Julius Natterer, *Timber Design and Construction Sourcebook. A Comprensive Guide to Methods and practice.* McGraw-Hill Publishing Company, New York,1989.

Tom F. Peters, *Building in the Nineteenh Century.* Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Massachusets), 1996.

Francesco Giovanetti (cura di), *Manuale del Recupero del Comune di Roma.* Roma, 1997.

Arne Petter Eggen, Biorn Normann Sandaker, *Steel, Structure and Architecture.* Whitney Library of Design, New York, 1995.

Christian Cerliani, Thomas Baggenstas, *Sperrholzarchitektur. Baufach Verlag Lignum,* Zurich, 1997.

Peter Rice, Hugh Dutton, *Transparente Architektur.* Birkhauser, Basel, 1994.

AA.VV., *Wohnungen in Holzbauweise. Wohnmodelle Bayern Band zum Beispiele des Sozialen Wohnungenbaus.* Karl Kramer, Stuttgart-Zurich 1997.

Corrado Latina, *Muratura portante in laterizio. Tecnologia, progetto, architettura.* Edizioni Laterconsult, Roma, 1994.

Umberto Barbisan, Franco Laner, *I solai in legno. Soluzioni tradizionali, elementi innovativi.* Franco Angeli editore, Milano, 1995.

Alfonso Acocella, *Tetti in laterizio.* Edizioni Laterconsult, Roma, 1994.

Pier Luigi Ghittoni, *La progettazione strutturale dei solai misti di cemento armato e laterizio.* Andil, Roma, 1982.

Marcello Cenerini, Maria Laura Eldmann Abbate, *Legni. Asiatici, americani,africani. Conoscenza e utilizzazione.* Edagricole, Bologna, 1988.

RASSEGNA

Bagno e benessere ambientale ***Bathrooms and environmental well-being***

Bagno e benessere ambientale

Gli elementi che compongono una stanza da bagno, insieme agli apparecchi e accessori per il riscaldamento e il condizionamento degli ambienti, hanno da tempo conquistato il ruolo di comprimari dell'arredamento domestico.
Sempre più spesso si presentano come macchine capaci di fornire le più svariate prestazioni (valga per tutti l'esempio delle cabine doccia con idromassaggio, doccia scozzese, bagno turco), rispettose delle risorse naturali e affidabili nell'uso, da personalizzare secondo le necessità e il gusto del consumatore.
Tuttavia, l'infinita varietà di forme, materiali, colori e finiture alla quale ogni tipologia di prodotto deve oggi piegarsi, forse serve per stimolare i desideri del consumatore più che rispondere a bisogni concreti. Per lavarsi bastano un po' d'acqua in una brocca e un catino; per fare un bagno è sufficiente una tinozza. E l'asciugamano si può appendere a un chiodo.
Non a caso Philippe Starck si è ispirato a degli archetipi umili (secchio, catino, pompa per l'acqua) per elaborare un progetto di bagno che tanto seguito ha avuto tra designer e produttori e che in qualche modo ha aperto la strada ad altre ricerche. C'è chi ha tratto spunto dal filo per stendere il bucato per inventare una serie completa di accessori da bagno 'flessibili' e chi ha ripensato lavatoi e bacili in chiave di lavabo. Così come l'amore per la natura ha riportato di attualità il riscaldamento a legna.
Ma la semplicità di oggi è frutto della complessità tecnologica: quella che rende possibile modellare la materia con il laser, nascondere dispositivi di regolazione in involucri minuscoli, trasformare un caminetto in un impianto di riscaldamento, ottenere forme sinuose o rigorosamente geometriche anche con i materiali più difficili, regolare il clima di ogni stanza della casa in qualsiasi stagione, ridurre in consumo energetico migliorando le prestazioni… e quant'altro i prodotti ospitati in queste pagine possono suggerire.
Se poi il gusto è new age piuttosto che minimalista non fa differenza: nel campionario ideale messo assieme attingendo da un mercato globale, le risposte che fanno al caso proprio non mancheranno. M.C.T.

Bathrooms and environmental well-being

The elements that comprise a bathroom, together with units and accessories for heating and air-conditioning rooms, have long been playing the role of second lead in domestic decors. They are being presented ever more often as machines capable of delivering the most widely varied performance. Take shower stalls, for example, which give you a hydro-massage, Scotch shower and Turkish bath, all in the same space. Respectful of natural resources and utterly reliable, as far as use is concerned, they can be customized in accordance with the needs and tastes of the consumer.
Nonetheless, the infinite variety of shapes, shades, materials and finishes that each product typology is compelled to comply with may simply serve to stimulate the desires of the consumer rather than respond to his actual, concrete needs. If you want to wash, all you need are a little water in a pitcher and a basin and, if you want to take a bath, all you really need is a tub. And the towel can be kept off the floor by hanging it on a nail. Not surprisingly, Philippe Starck drew inspiration from humble archetypes such as a pail, basin and water pump to work out a design of a bathroom that made a smash hit with both designers and producers and led the way to further research. Someone was even inspired by a clothes line to invent a complete series of "flexible" bath accessories, while someone else thought it best to do over wash-stands and hand-basins in terms of a washbasin. Similarly, our love for nature has brought heating by means of a wood-burning fire back into fashion.
But the seeming simplicity of today is the fruit of the complexity of technology. Tech is what has made it possible to shape things with a laser beam, hide adjustment devices in tiny envelopes, transform a fireplace into a heating system, achieve sinuous or rigorously geometric forms even with the most difficult materials, adjust the climate in every room in a house, no matter what the season, cut back on energy consumption while upgrading performance... and whatever else the products on these pages suggest.
If, then, the style turns out to be new age rather than minimalist, what difference does it make? In the ideal collection, put together by drawing on a global market, you'll find the responses you're looking for – no matter what they are.

Axor Azur
Forme arrotondate e sinuose per «Axor Azur», una linea di miscelatori completa di accessori per il bagno di recente inserita nel catalogo Axor, uno dei marchi Hansgrohe. La leva è in materiale plastico soft -touch (una nuova resina antigraffio che non si opacizza nel tempo), si aziona con la massima facilità ed è fissata al corpo centrale con una staffa in acciaio V2A. Tecnica di miscelatura a sfera.

Axor Azur
Round and sinuous shapes grace «AxorAzur», a line of mixers that comes complete to accessories for the bathroom. It was recently added to the Axor catalogue, one of the Hansgrohe trademarks. The lever is made of soft-touch plastic material (a new, scratch-proof resin that won't lose its luster with the passage of time). It goes into action at the merest touch and is anchored to the central body with a bracket in V2A steel. Sphere mixing technology.

Phoenix Product Design Progettista *Designer*
HANSGROHE
Postfach 1145, D-77757 Schiltach
+49-7836-510 **F** +49-7836-51.13.00 **Tlx** 7525614
IN ITALIA: HANS GROHE
S.S. 10 Km 24,4, 14019 Villanova d'Asti (Asti)
0141 - 94.66.94 **F** 0141 - 94.65.94 **Tlx** 210145

Collezione Fornasetti
Attingendo dal ricco repertorio di decori lasciato da Piero Fornasetti e curato dal figlio Barnaba, Runtal ha dato ad alcuni suoi corpi scaldanti una ancora più decisa connotazione estetica. Qui sono illustrati: «Arcus® Fornasetti - Adamo», fornito verniciato bianco, disponibile in quattro larghezze (50-60-75-100 cm, altezza 119,9 cm), predisposto per il funzionamento elettrico o misto (acqua calda-energia elettrica) e nella versione con valvola termostatica; e «Runtal Jet-X Fornasetti», fornito in tre larghezze (29,2-44-58,8 cm, altezza 180 cm), verniciato bianco brillante e decorato da un disegno a finestre che ricrea l'effetto di una facciata di edificio. I corpi scaldanti Runtal nascono da nastri in acciaio di forte spessore; la loro prerogativa è di contenere circa 1/3 d'acqua in meno rispetto ai radiatori tradizionali. La loro resa termica è ideale con acqua a temperature di 50-60 °C.

Fornasetti Collection
By drawing on the sumptuous repertoire of decors left by Piero Fornasetti and taken care of by his son Barnaba, Runtal has been able to give their heating bodies an even more impactful aesthetic connotation. Shown here are: «Arcus® Fornasetti - Adamo», supplied with a coat of white paint, available in four lengths (50-60-75-100 cm, height 119.9 cm) is channeled for wiring management or mixed (hot water-electric energy) and in a version with a thermostatic valve; and « Runtal Jet-X Fornasetti», supplied in three widths (29.2-44-58.8 cm, height 180 cm), painted a lustrous shade of white and decorated with a windowed design, which recreates the effect of a building curtain wall. Runtal heating bodies are born of tapes made of very thick steel. Their prime selling point is a capacity of roughly 1/3 less water than traditional radiators. Their thermal yield is ideal with water at temperatures of 50-60 °C.

Piero Fornasetti (decoro) Progettista *Designer*
RUNTAL ITALIA®
Via del Lavoro 28, 20069 Pozzo d'Adda (Milano)
02 - 90.96.84.40 **F** 02 - 90.96.84.02

Tropea - Positano
Le piastrelle prodotte nel laboratorio di ceramica della comunità di San Patrignano sono manufatte artigianalmente, sia per quanto riguarda il supporto in cotto che la decorazione. Ogni motivo principale ripropone decori tradizionali ed è affiancato da piastrelle di riposo che riprendono solo alcuni dettagli del disegno principale. Qui sono illustrati «Tropea» (blu) e «Positano» (rosso). Formato 10x10 cm.

Tropea - Positano
Tiles produced in the ceramics atelier of the community of San Patrigano are manufactured by hand, as far as both their biscuit body and decoration are concerned. Each of the principal motifs harks back to traditional decors and is backed up by quiescent tiles that only reecho certain details in the principal design. Illustrated here are «Tropea» (blue) and «Positano» (red). Size: 10x10 cm.

SAN PATRIGNANO
Via San Patrignano 53
47040 Ospedaletto di Coriano (Rimini)
0541 - 36.23.62 **F** 0541 - 75.67.18

New Haven
La collezione «New Haven», dal nome di una rinomata località del Connecticut ricercata dai newyorchesi in cerca di pace e tranquillità, suggerisce un'atmosfera di raffinatezza ed eleganza. Gli elementi che la compongono (apparecchi sanitari, lavabi, vasca, piatto doccia, mobili, accessori…) combinano il bianco brillante («Star White») della ceramica Villeroy & Boch con il caldo colore del larice. Le forme in ceramica a tuttotondo – che non lasciano trasparire buchi di troppopieno, né fissaggi o connessioni varie – contrastano con i mobili squadrati dalle superfici rivestite in laminato di larice. Il programma propone due modelli di lavabo (60 e 80 cm) da montare a parete o su piedistallo indipendente con ripiani in vetro o in midollino. La vasca a conca, in Quaryl® (produzione Ucosan), viene incorporata in uno zoccolo in laminato di larice e può essere installata in qualsiasi punto del bagno. Rubinetteria Jado.

New Haven
The «New Haven» collection, which bears the name of a Connecticut port on Long Island Sound cherished by New Yorkers in search of peace and quiet, exudes an aura of simplicity and refinement. Its constituent items – sanitary units, washbasins, tub, shower tray and accessories – combine the glossy white («Star White») of Villeroy & Boch with the warm tone of hackmatack (balsam poplar). Shapes in fully rounded ceramics – which won't let users catch a glimpse of overflow holes, anchorages or various connections – contrast with square furniture pieces with surfaces faced in balsam-poplar. The program offers two models of washbasins (60 and 80 cm), mountable on either wall or independent pedestal with shelves in glass or rattan-core. A shell-shaped bathtub, in Quaryl® (produced by Ucosan), is built into a baseboard in balsam-poplar laminate and can be installed in any area of the bathroom. Jado faucets and fittings.

Thomas Gerlach - Via 4 design
Progettisti *Designers*
VILLEROY & BOCH
Postfach 1130, D-66688 Mettlach
+49 - 6864 - 810 F +49 - 6864 - 81.14.05
IN ITALIA: VILLEROY & BOCH - DIV. SANITARI E ARREDOBAGNO
Via Crispi 28, 25100 Brescia
030 - 37.59.077 **F** 030 - 37.76.148

FilJet - SweetJet - RollJet
Revita dispone di una vasta e completa gamma di bocchette per box doccia, studiate per ottenere vari tipi di getto. «FilJet» produce getti filiformi con effetto tonificante sulla muscolatura e di ricambio sulla cute. «Sweetjet» eroga un getto nebulizzato con azione delicata. Infine, «RollJet», l'ultima generazione di bocchette per box messa a punto dal Centro Ricerca e Sviluppo Revita, trasforma un normale getto d'acqua in un delicato vortice che accarezza in modo stimolante e diffuso ogni parte del corpo: il segreto risiede in una semisfera rotante presente all'interno della bocchetta.

Filjet - Sweetjet - Rolljet
Revita boasts a vast and complete spectrum of nozzles for a shower stall, researched to achieve jets of various types. «FilJet» produces thread-like jets that have a strong, muscle-toning effect and ability to slough off old skin, thus laying bare the new skin underneath. «Sweetjet» delivers a spray jet with a less stinging action. Lastly, «RollJet», which is the latest generation of nozzles for shower stalls, developed by the Revita Research and Development Center, transforms a standard jet of water into a gently prodding maelstrom whirlpool that caresses every part of the body while giving it a stimulating massage. The secret lies in a rotating hemisphere, present inside the nozzle.

REVITA - DOMINO
Via Valcellina, Zona Industriale Nord
33097 Spilimbergo (Pordenone)
0427 - 59.41.11 **F** 0427 - 50.304 **Tlx** 450650

Marc Sadler Progettista *Designer*
ALBATROS - DOMINO
Via Valcellina, Zona Industriale Nord
33097 Spilimbergo (Pordenone)
0427 - 59.41.11 **F** 0427 - 50.304 **Tlx** 450650

Forever Box su piatto
Pensato per chi non vuole rinunciare ai piaceri del massaggio doccia anche con pochi minuti a disposizione, «Forever Box» su piatto è una cabina doccia multifunzione disponibile nelle versioni Standard, Multisystem e Vaporsystem. La dotazione comprende: miscelatore termostatico con deviatore e selettore a cinque vie, asta saliscendi con presa d'acqua e flessibile, doccia a tre funzioni, sei getti filiformi verticali, quattro getti dorsali nebulizzanti, getto ai piedi (per verificare la temperatura prima di iniziare la doccia), bagno turco. Dimensioni: cm 115x75/80x223 H.

Forever Box on a tray
Dreamed up for people who have no intention of giving up the pleasures of a shower massage, even though they have but a few minutes at their disposal, «Forever Box» on a tray is a multifunctional shower stall that comes in Standard, Multisystem and Vaporsystem models. Equipment includes a thermostatic mixer with a shunt and five-way selector, an up-and-down rod with water plug and hose, three-function shower, six vertical threadlike jets, four atomizing dorsal jets, foot jet (to check on the temperature prior to starting the shower) and Turkish bath. Dimensions: 115x75/80x223 H cm.

Isole
Il programma di accessori per il bagno «Isole» si arricchisce di nuove proposte su colonna che riducono al minimo la foratura delle piastrelle. Sono previste cinque colonne a muro (con ripiani, portasalviette, portasapone, portabicchiere…) e una piantana con specchio ingranditore. Materiali: ottone cromato, vetro acidato, ceramica fine.

Isole
The «Isole» (islands) program of accessories for the bathroom has been enriched with new models, which have reduced the number of holes in tiles to a bare minimum. Provided are five wall columns (with shelves, guest-towel rings, soap dishes, glass holders...) and a pole with a magnifying mirror. Materials: chromium-plated brass, etched glass and fine ceramics.

Anna e Carlo Bartoli Progettisti *Designers*
COLOMBO DESIGN
Via Baccanello 22, 24030 Terno d'Isola (Bergamo)
035 - 49.49.001 **F** 035 - 90.54.44
http: //www.colombodesign.it
E-mail: info@colombodesign.it

Neve
Ergonomia ed efficienza tecnica sono doti proprie della linea «Neve», apparecchi sanitari dalle forme semplici e confortevoli. Degni di nota i lavandini, attrezzabili con mensole, portasalviette, cassettiera, specchi coordinati ecc. Qui è illustrato «Neve 105», un grande piano lavabo largo 105 cm, completo di portasciugamani frontale in ottone cromato e di ripiano in vetro temperato.

Neve
Ergonomics and technical efficiency are two of the top selling points of the «Neve» (snow) line of sanitary units with simple, anatomically friendly shapes. Definitely worthy of note are the company's washbasins, which can be equipped with shelves, towel bars, chest of drawers, coordinated mirrors etc. Illustrated here is «Neve 105», a large washbasin top measuring 105 cm in width, that comes complete to towel bars in front, in chromium-plated brass and a shelf in toughened glass.

Nilo Giacchini Progettista *Designer*
CERAMICA CATALANO
Strada Provinciale Falerina Km 7,200, 01034
Fabrica di Roma (VT)
0761 - 57.43.33 **F** 0761 - 57.43.04

VASCO
Kruishoefstraat 50, B-3650 Dilsen
+32 - 89 - 79.04.11 F +32 - 89 - 79.05.00
IN ITALIA: MARQUARDT
Via F. Poggi 13, 30131 Milano
02 - 26.66.041 **F** 02 - 23.65.443

Cocos
Eleganti e versatili, i radiatori «Cocos» sono composti da tubi radianti cilindrici di precisione orizzontali (Ø 15 mm) e da due collettori verticali accostati (Ø 35 mm). Tre i modelli disponibili: «Sigma» (mm 664x1717 H), di forma vagamente ovale; «Beta» (larghezza 400-500-600 mm, altezza 1032-1302-1572-1842 mm), installabile anche perpendicolarmente al muro; e «Delta» (qui illustrato), a gruppi di tubi radianti contrapposti, realizzato in quattro larghezze (508-608-708-808 mm) e altrettante altezze (852-1272-1692-1902 mm). Finiture in svariati colori.

Cocos
Elegant and versatile, «Cocos» radiators are made up of horizontal, precision cylindrical radiating pipes (Ø 15 mm) and a pair of adjoining vertical collectors. (Ø 35 mm). Three models are available – «Sigma» (664x1717 H mm), which is vaguely oval in shape; «Beta» (width: 400-500-600 mm, height: 1032 - 1302-1572-1842 mm), which can be installed at right angles to the wall; and «Delta» (shown here), with clusters of facing radiator pipes, manufactured in four lengths (508-608-708-808 mm) and just as many heights (852-1272-1692-1902 mm). Finishes come in a wide variety of colours, with a cataphoretic paint primer and final layer of sprayed-on paint with an epoxy polyester base.

Carlo Urbinati Progettista *Designer*
JACUZZI® EUROPE
S.S. Pontebbana Km 97,200, 33098 Valvasone (PN)
0434 - 85.91.11 **F** 0434 - 85.278

Twin Tower
Su un progetto di vasca che è la naturale evoluzione delle sue famose idromassaggio, Jacuzzi® ha costruito un vano doccia con vasca davvero inedito, con due pareti in cristallo, di cui una curva, e un'anta, sempre in cristallo, che funge da porta, appoggiate e sostenute da una sottile colonna in alluminio trattato, nella quale sono alloggiati i comandi e tutte le funzioni del box (doccia multifunzioni, idromassaggio verticale a otto getti, miscelatore monocomando). Dimensioni esterne: lunghezza 170 cm, profondità 70/85 cm, altezza 57/213 cm. Vasca in metacrilato colato termoformato, rinforzo esterno in vetroresina.

Twin Tower
On a design of a tub, which is a natural outgrowth of their famous whirlpool massage bath, Jacuzzi® has built a shower stall with tub, which is truly the first of its kind ever seen anywhere. It consists of a pair of plate glass walls, one of which is curved, and a door, also in plate glass, resting on and held up by a slender column in treated aluminum, which houses the controls and all the functions of the stall (multipurpose shower, vertical water massage with eight jets and single-control mixer). Outer dimensions: length 170 cm, depth 70/85 cm, height 57/213 cm. Tub in thermoformed metacrylate casting, with outer reinforcement in fiber-glass.

Kipsi
Disponibile nelle versioni cromata, mixage e cromato-nature, «Kipsi» è un rubinetto dalle forme essenziali e pulite nelle quali si riconosce la mano di un progettista di classe. Il nuovo miscelatore adotta un sistema di fissaggio brevettato in esclusiva da Ideal Standard, previsto anche per le serie «Ceraform» e «Idyll». Il fissaggio si effettua dall'alto, mediante un cacciavite a brugola introdotto nel foro dell'asta del saltarello.

Kipsi
Offered in chromium-plated, mixage and chromium-plated-nature versions, «Kipsi» thrills the user for its clean-cut and essential lines, which reveal the hand of a world-class designer in no uncertain terms. The new mixer is geared to an anchorage system, which was patented exclusively for the item by Ideal Standard, as well as the company's «Ceraform» and «Idyll» series. Attachment is done from above, by means of a hexagonal socket-head screwdriver, inserted into a hole in the ratchet rod.

Alberto Meda Progettista *Designer*
IDEAL STANDARD
Via Ampère 102, 20131 Milano
02 - 28.881 **F** 02 - 28.88.200 **Tlx** 311052

Tenderwood
Forme morbide, sezioni ridotte al minimo, mogano trattato a cera: queste le note salienti della collezione «Tenderwood», comprendente accessori e piccoli mobili per arredare il bagno.
Ne fanno parte «Tazio», piantana portasalviette, «Gilbert & George» portarotolo doppio da terra, «Alice» specchio da terra, «Vanity Fair», contenitore portaoggetti da terra con specchio normale e ingranditore… e tanti altri pezzi, come le foto suggeriscono.

Tenderwood
Soft shapes, cross-sections reduced to a minimum and wax-treated mahogany. These are the outstanding features of the «Tenderwood» collection, which includes accessories and small furniture pieces for interior-decorating the bathroom. Members are «Tazio», a hand-towel stand, «Gilbert & George», a double floor roller towel, «Alice» floor mirror and «Vanity Fair», a floor object case piece with a standard mirror and magnifying one… and several other pieces, as photos suggest.

Roberto Lazzeroni Progettista *Designer*
RAPSEL
Via A. Volta 13, 20019 Settimo Milanese (Milano)
02 - 33.50.14.31 **F** 02 - 33.50.13.06

Novella
Realizzati con materie prime selezionate e con processi produttivi d'avanguardia, gli elementi della serie «Novella» (lavabi, vasi WC, bidet) sono progettati per adattarsi a ogni spazio. I lavabi, per esempio, sono disponibili anche in misure contenute, mentre il vaso e il bidet, nella versione sospesa, sono profondi solo 52 cm. La compattezza delle dimensioni permette la massima flessibilità di utilizzo, mentre i colori (Bianco, Grigio Manhattan, Ägäis e Pergamon) favoriscono gli abbinamenti con qualsiasi arredo. Particolarmente riuscito il disegno del lavabo, nel quale l'ovale del bacino si raccorda armoniosamente con il cruscotto e con la forma slanciata della semicolonna.

Novella
Made out of select raw materials and with avantgarde productive processes, elements from the «Novella» series (washbasins, bowls and bidets) are designed to fit into any space, no matter how cramped. Washbasins, for example, come in small sizes, while bowls and bidets, in wall versions, are only 52 cm deep. This compactness of dimensions makes possible the ultimate in utilitarian flexibility, while colours (White, Manhattan Grey, Ägäis and Pergamon) encourage combinations with interior decors of all types. The design of the washbasin has been particularly successful, the refined oval of its basin visually linking, in a harmonious marriage with the control panel and soaring, graceful form of the semi-column.

Antonio Bullo Progettista *Designer*
CERAMICA DOLOMITE
Via Cavassico Inferiore 160, 32028 Trichiana (BL)
0437 - 55.81 **F** 0437 - 75.43.83

Novellini Lux
Vista la grande richiesta di soluzioni di arredo specializzate anche per il bagno, le cabine doccia della serie «Novellini Lux» sono state studiate per aderire perfettamente a qualsiasi superficie. Infatti è prevista l'installazione, oltre che su piatti doccia standard, su vani doccia formati da piatti doccia più muretto, vasche più muretto, piatti doccia con misure speciali e nei locali con tetti mansardati o muri fuori squadra. Finiture nei colori cromo, bianco e oro. Qui è illustrato un modello con un elemento speciale a specchio.

Novellini Lux
In view of the white-hot demand for specialized decor solutions for the bathroom, shower stalls from the «Novellini Lux» series have been researched to stick flawlessly to all surfaces. In fact, installation has been provided for, not only on standard shower trays, but also to shower spaces consisting of shower trays plus a low wall, bathtubs plus a low wall and shower trays in special sizes and in rooms with mansard rooves or walls that are out of plumb. Finishes in chrome, white and gold. Illustrated here is a model with a special, mirrored element.

NOVELLINI
Via della Stazione 2, 46030 Romanore (Mantova)
0376 - 64.91.11 **F** 0376 - 64.82.67
http: //www.novellini.com
E-mail: /novellini@novellini.com

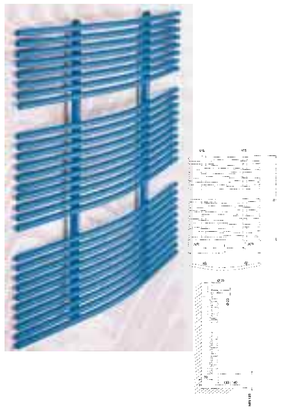
Puzzle
Cresce la famiglia «Puzzle», un sistema di armadietti componibili (modulo 30 cm) e mensole, ora integrato da carrellini portaoggetti e realizzato con struttura in alluminio. Gli sportelli hanno superfici concave e convesse che creano un effetto onda morbido e sinuoso; le antine sono in legno naturale frassino o acero, oppure colorate in verde acido, blu o bianco. Le pareti permettono l'aggancio dei vari moduli e l'inserimento di accessori in ottone o alluminio.

Puzzle
New members in the form of small object trolleys have been added to the «Puzzle» family, a system of sectional cabinets (30-cm module) and shelves carried out with a structure in aluminum. Doors feature both concave and convex surfaces, which create a soft and sinuous, undulating effect. Wings are in natural ash or maple, or coated with acid green, blue or white. The walls allow the various modules to be hooked together and accessories in brass or aluminum to be inserted into the item.

Stefano Bertocci e Francesca Finocchi
Progettisti *Designers*
BERTOCCI ARNOLFO & FIGLI
Via Petrosa 24, 50019 Sesto Fiorentino (Firenze)
055 - 44.81.838 **F** 055 - 44.67.70

Linea Preziosa: Ara
Declinata in tre modelli – «Ara» (qui illustrato), «Lyra» e «Antares» – la «Linea Preziosa» propone radiatori in acciaio adatti agli ambienti classici come a quelli moderni. I primi due modelli si caratterizzano per la forma dolcemente arrotondata, adatta per appoggiare salviette, asciugamani, accappatoi… «Antares», proposto anche in versione elettrica, ha andamento piano e un profilo rigoroso. «Ara» viene proposto in tre altezze (720-1152-1764 mm) e quattro larghezze (510-610-760-1010 mm). Finiture in numerosi colori.

Linea Preziosa: Ara
Interpreted in three models – «Ara» (illustrated here), «Lyra» and «Antares» – the «Linea Preziosa» (value line) offers radiators in steel that fit in just as flawlessly with classic settings as with modern surroundings. The first two models are characterized by a gently rounded shape, suitable for systematizing guest towels, hand towels and bathrobes... «Antares», also offered in an electric model, has a sleek, flat look and rigorous profile. «Ara» is offered in three heights (720-1152-1764 mm) and four widths (510-610-760-1010 mm). Finishes come in numerous shades.



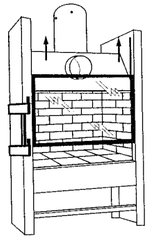
RADIATORI TUBOR
Frazione Santino Reg. Isella
28059 S. Bernardino Verbano (VB)
0323 - 55.35.72 **F** 0323 - 55.30.51

Bartok
Il miscelatore monocomando «Bartok» è un esempio della ricerca estetica condotta da Eidos, un marchio recente dietro al quale stanno imprenditori attivi nell'arredo del bagno dal 1947. La libertà formale concessa ai progettisti ha condotto a soluzioni tecniche sinora inesplorate. La scrupolosa ingegnerizzazione, i processi industriali più avanzati e la manualità artigianale hanno consentito di creare prodotti di grande espressività, che finiture e colori inediti sottolineano con efficacia.

Bartok
The «Bartok» single-control mixer is an example of the type of aesthetic research that's carried out by Eidos, a recent trademark that entrepreneurs active in furnishings for the bathroom since 1947 stand squarely behind. The formal freedom allowed designers has resulted in technical solutions never before explored – or even dreamed of. Scrupulous engineering, the most highly advanced industrial processes and skilled handcraftsmanship have enabled them to create immensely expressive products, whose offbeat finishes and colours have made even more eloquent.

Antonio Bullo Progettista *Designer*
EIDOS
Via Müller 34, 28044 Verbania Intra (Verbania)
0323 - 58.13.04 **F** 0323 - 53.892
http: //www.planeteidos.com
E-mail: info@planeteidos.com

Octofocus
Sociologo, fabbro, scultore, designer suo malgrado, Dominique Imbert vive a Viols-le-Fort, in Francia. Qui ha disegnato il primo camino in metallo per uso personale; l'oggetto piace e viene riprodotto in altri esemplari. In breve tempo si creano i presupposti per la creazione del marchio Focus, dal 1972 sinonimo di caminetti-sculture in metallo. «Octofocus» ha una facciata apribile (100x100 cm) che dà accesso alla porta in vetroceramica del focolare, apribile lateralmente e telescopicamente. Il focolare è un monoblocco in acciaio rivestito di mattoni refrattari. La facciata può essere in acciaio massiccio arrugginito tagliato con la fiamma ossidrica, in acciaio laccato o lava smaltata.



Octofocus
Sociologist, blacksmith, sculptor and designer in spite of himself, Dominique Imbert resides in Viols-le-Fort, in France. It was here that he designed the very first chimney made of metal, for his own, personal use. People went for the item in a big way, and it was reproduced in other exemplars. It soon made enough of a hit to justify creating the Focus trademark, synonymous since 1972, with chimney-sculptures made of metal.
«Octofocus» has a front you can open (100x100 cm), which gives you access to the door in pyroceram of the fireplace, openable at the sides and telescopically. The fireplace is an enbloc in steel, faced with refractory bricks. The facade may be in rusty solid steel, cut with an oxy-hydrogen flame, in lacquered steel or enameled lava.

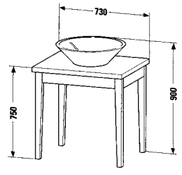
Dominique Imbert Progettista *Designer*
CELSIUS ITALIA
Corso Emanuele Filiberto 8, 22053 Lecco
0341 - 22.03.76 **F** 0341 - 22.01.87
http: //www.focus-creation.com
E-mail: info@focus-creation.com

Cubo
Piccolo generatore di calore in grado di riscaldare ambienti di medie dimensioni, «Cubo» è costruito in acciaio inossidabile, produce aria calda sin dai primi minuti di accensione e inoltre, essendo fissato con staffe che lo tengono staccato dalla parete e sospeso dal pavimento, lascia l'aria libera di circolare su tutti i suoi lati, incrementando così il rendimento termico. La camera di combustione, sospesa all'interno del caminetto, riscaldandosi mette in circolazione l'aria nell'intercapedine che, attraverso dei convogliatori, recupera il calore prima di uscire per convezione dagli appositi fori. La canna fumaria è inserita in un tubo (Ø 250 mm) che si comporta come uno scambiatore di calore.

Cubo
«Cubo» (cube) is made of stainless steel and produces hot air from the very first minute it is turned on. Not only that but, since it is anchored with brackets that keep it away from the wall and up off the floor, it leaves the air free to circulate around all of its sides, thus increasing its thermal yield. The combustion chamber, which is hung on the inside of the chimney, sends into circulation the air in the hollow cavity which recovers the heat, by means of conveyors, prior to making its exit through holes by convection. The flue fits into a pipe (Ø 250 mm), which behaves like a heat exchanger.

Andrea Crosetta Progettista *Designer*
ANTRAX
Piazza delle Serenissima 20
31033 Castelfranco Veneto (Treviso)
0423 - 73.79.23 **F** 0423 - 74.45.07
http: //www.antrax.it **E-mail:** antrax@aziende.it

Il bagno di Philippe Starck: lavabo
Ritrovare le forme archetipe e ricondurle all'essenziale: questo sembra essere lo spirito che ha guidato Philippe Starck nella progettazione della linea di apparecchi, rubinetti e accessori per il bagno che porta il suo nome, rivelatasi un grande successo internazionale che ha sorpreso gli stessi produttori. Il nuovo lavabo, da poco inserito nel programma e qui illustrato, è formato da una bacinella (Ø 530 mm) in ceramica appoggiata su un piano anch'esso in ceramica (in realtà catino e piano formano un corpo solo), a sua volta sorretto da un tavolino in legno di pero o da una struttura in metallo cromato fissata a muro. Tornano alla mente le brocche e i catini presenti nelle stanze da letto di un tempo.



The bathroom by Philippe Starck: the washbasin
Retrieving archetypical shapes and restoring them to their essential origins seems to be the motivation that sparked Philippe Starck's design of the line of units, faucets, fittings and accessories for the bathroom that bears his name. It has turned out to be a big international success, which even surprised the people who produced it. The new washbasin, which was added to the program only recently and is shown here, is made up of a basin (Ø 530 mm) in ceramics resting on a top, which is also in ceramics (actually, a basin and top forming a single body), supported, in turn, by a small table in pearwood or a structure in chromium-plated metal, anchored to the wall. What immediately flashes into your mind are the pitchers and basins that used to be in everyone's bedroom.

Philippe Starck Progettista *Designer*
DURAVIT
Postfach 240, D-78128 Hornberg
+49 - 7833 - 700 **F** +49 - 7833 - 70.289
IN ITALIA: LAUFEN-DURAVIT ITALIA
Via Faentina 213, 48010 Fornace Zarattini (RA)
0544 - 50.16.98 **F** 0544 - 50.16.94

Barcellona
Piastrelle da pavimento in monocottura, con decoro a disegno astratto tridimensionale ottenuto mediante l'impiego di uno strato di smalto antiscivolo applicato unicamente sulla superficie del disegno. La non direzionalità del motivo ornamentale rende facile e veloce la posa delle piastrelle. Ogni decoro – oltre a «Barcellona» sono disponibili «London» e «New York» – viene proposto in tre colori. Formato 35x35 cm.

Barcellona
Single-fired floor tiles, decorated with an abstract, three-dimensional design, achieved through the application of a layer of slip-proof enamel, spread only onto the surface of the design. The ornamental motif, which is devoid of any direction in particular, makes laying the tiles fast and easy. Each decoration – «London» and «NewYork» can be had, in addition to «Barcellona» – is offered in three shades. Size 35x35 cm.

FOTO DARIO TETTAMANZI

Christian Hartmann Progettista *Designer*
VICANO FIRENZE
Località Massolina S.S. 69, 50060 Pelago (Firenze)
055 - 83.61.001 **F** 055 - 83.11.306

Collezione Braccio di Ferro
Oltre ai consueti pezzi principali, realizzati in ottone cromato, la collezione di accessori per bagno «Braccio di Ferro» propone un originale bicchiere porta spazzolini e un portasapone in ceramica. Disponibile anche uno specchio coordinato al resto della collezione.

Braccio di Ferro collection
In addition to the customary pièces de résistance, in chromium-plated brass, the «Braccio di Ferro» collection of accessories for the bathroom offers an original toothbrush glass and a soap dish in ceramics. Also available is a mirror, coordinated with the rest of the collection.

Maurizio Duranti Progettista *Designer*
VALLI & VALLI L'ARREDOBAGNO
Via Concordia 16, 20055 Renate (Milano)
0362 - 98.22.58 **F** 0362 - 99.90.38

Axor Starck
Logico completamento del lavabo a catino precedentemente descritto (o di altri prodotti con caratteristiche analoghe), ecco la versione allungata del miscelatore monocomando «Axor Starck», a sua volta parte di una linea di miscelatori (per lavabo, lavamano, bidet, vasca, gruppo doccia) e accessori per il bagno facente parte del catalogo Axor-Hansgrohe. Il miscelatore allungato viene proposto nel colore cromo, con cartuccia a dischi ceramici e nelle seguenti dimensioni: Ø 58 mm, H 362 mm.

Axor Starck
A logical completion of the washbasin previously described (or other products with analogous characteristics), is an elongated version of the single-control mixer, dubbed «Axor Starck», whose point of departure is a line of mixers (for washbasin, wash-stand, bidet, bathtub and shower unit) and accessories for the bathroom that form part of the Axor-Hansgrohe catalogue. The elongated mixer is being offered in a shade of chrome, with ceramic disks, in the following dimensions: Ø 58 mm, H 362 mm.

Philippe Starck Progettista *Designer*
HANSGROHE
Postfach 1145, D-77757 Schiltach
+49-7836-510 **F** +49-7836-51.13.00 **Tlx** 7525614
IN ITALIA: HANSGROHE
S.S. 10 Km 24,4, 14019 Villanova d'Asti (Asti)
0141 - 94.66.94 **F** 0141 - 94.65.94 **Tlx** 210145

Fenice
Gli apparecchi sanitari «Fenice», una linea di prezzo economico ma ricchissima di modelli, sono studiati per adattarsi a qualsiasi contesto, anche quando gli spazi a disposizione sono minuscoli. Gli ultimi prodotti inseriti a catalogo ne sono una riprova. Si tratta di un lavabo da 52 cm, di un lavamano da 40 cm e della mezza colonna installabile sotto i lavabi di qualsiasi misura. Il piano rubinetteria è piatto e permette l'installazione di rubinetteria a tre fori o monoforo. La linea «Fenice» comprende anche vaso e bidet da installare a muro, in versione sospesa. Accessori coordinati.

Fenice
«Fenice» (phoenix) sanitary units, a line that is low-priced but extremely rich in models, are researched to fit in with any setting whatsoever, even when the spaces at your disposal are painfully cramped. The latest products that have been added to the catalogue provide stunning proof of this. There is a washbasin measuring 52 cm, a wash-stand 40 cm in width and a half-column that can be installed under washbasins of any dimensions. The faucets-and-fittings top is flat and allows the installation of single-hole or three-hole faucets. The «Fenice» line also includes a bowl and bidet that can be wall-installed in an off-the-floor version. Coordinated accessories.

CESAME
Zona Industriale 2.a Strada, 95030 Catania
02 - 65.99.061 **F** 02 - 65.90.127

Momo
La linea di miscelatori monocomando «Momo», ora con maniglia di colore blu (RAL 5002), è stata progettata per favorire al massimo i movimenti di apertura e miscelazione dell'acqua. Le qualità ergonomiche sono particolarmente evidenti nei modelli da lavabo e bidet, il cui corpo sporgente in avanti favorisce la presa della leva di comando, mentre la conformazione inclinata della bocca di erogazione fa sì che l'acqua scorra facilmente sulla sua superficie, impedendo la formazione di macchie di calcare.

Momo
The «Momo» line of single-control mixers, now featuring a handle in a RAL 5002 shade of blue, was designed to facilitate to the maximum the movements needed to turn on the faucet and mix the water. The ergonomic qualities of the line are particularly obvious in the washbasin and bidet models, whose body, thrust forward, makes it easier to get hold of the control lever, while the inclined position of the outlet nozzle enables the water to flow easily over its surface, thus hindering the formation of calcareous deposits.

RUBINETTERIE RAPETTI
Via S. Martino della Battaglia 3
46043 Castiglione delle Stiviere (Mantova)
0376 - 67.61 **F** 0376 - 63.81.27 **Tlx** 330433
E-mail: info@rapetti.it rapetti@interbusiness.it

Viva
Il programma comprende elementi di arredo proposti in una ricca gamma cromatica, da usare singolarmente o da comporre fra loro, adattandoli ai più diversi arredamenti (anche preesistenti). I pezzi base sono quattro: mobile portalavabo (larghezza 70-87,5-105 cm), il mobiletto pensile (larghezza 70-87,5-105 cm) con specchiera, la colonna a quattro cassetti e il mobile base a due cassetti (entrambi larghi 35 cm). Colori disponibili: verde giada, verde chiaro, giallo, arancio, blu, rosa, grigio e Pergamon.

Viva
The program includes interior decorating elements offered in a rich chromatic spectrum, to be used individually or in a composite, adapting them, as you like, to the most widely varying decor situations (even old ones). The basic pieces are four in number – a wash-stand furniture piece (width 70-87.5-105 cm), wall piece (width 70-87.5-105 cm) with a large mirror, column with four drawers and base piece with two drawers (both are 35 cm wide). Available shades include jade green, pale green, yellow, orange, blue, pink, grey and Pergamon.

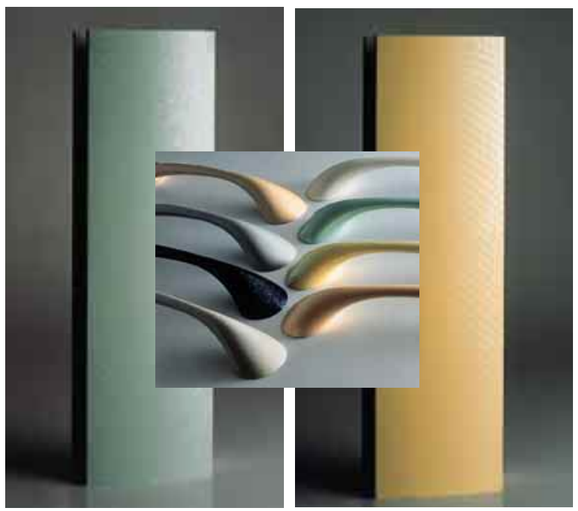
INDA
Via XXV Aprile 53, 21032 Caravate (Varese)
0332 - 60.81.11 **F** 0332 - 61.93.17

Radiatori CV-14
I radiatori «CV-14» costituiscono un riuscito esempio di coerenza e di armonia tra ambiente da riscaldare e fonte di calore. Orizzontali o verticali, singoli o doppi sono in grado di soddisfare ogni tipo di esigenza, sia termica che estetica. Il modello ritmato (a gruppi di elementi scaldanti intervallati da una cesura) ha un tocco di raffinatezza in più. Finitura in diversi colori.

CV-14 radiators
« CV-14» radiators constitute a successful example of harmony and consistency between the surroundings to be heated and the source of heat. Whether horizontal or vertical, single or double, these are items that are capable of satisfying requisites of all types, both thermal and aesthetic. The rhythmed model (featuring groups of heating elements separated by a break) vaunts an extra soupçon of refinement. Finish in various shades.

TUBES RADIATORI
Via Boscalto 32, 31023 Resana (Treviso)
0423 - 48.07.42 **F** 0423 - 71.50.50

Kaleidos
Arredare il bagno secondo i propri gusti (anche cromatici) è un'esigenza attualmente molto sentita dal consumatore. Il progetto «Kaleidos» risponde alle aspettative offrendo 16 possibilità cromatiche applicabili ai programmi «Ala» e «Babele», box doccia pensati e realizzati perché siano facilmente collocabili (per dimensioni, adattabilità e colori) in qualsiasi realtà debba accoglierli. Come tutti i programmi Vismaravetro, anche «Ala» e «Babele» impiegano il vetro temperato di sicurezza e l'alluminio. Ed è proprio sull'alluminio che interviene «Kaleidos», proponendo un trattamento specifico a caldo per immersione che dona alla superficie del metallo una texture poi verniciata in uno dei colori a catalogo, 8 Mat e 8 Light, ovvero: Nero, Bianco, Pergamon, Grigio, Salmone, Giallo, Verde e Azzurro, con finitura opaca o lucida. Il trattamento garantisce ottima tolleranza agli agenti atmosferici, resistenza agli urti, ai graffi, alle abrasioni e ai detersivi, nonché stabilità del colore.



Kaleidos
Furnishing the bathroom in harmony with one's own tastes (including chromatic preferences) is a need being expressed more and more by consumers. «Kaleidos» is a proiect that fully lives up to their expectations by offering 16 chromatic options that can be applied to the «Ala» (wing) and «Babele» (Babel) programs, shower stalls conceived and executed in such a way that they can be easily installed (as regards dimensions, adaptability and colours) in any situation whatsoever. As in the case of all of Vismaravetro's programs, «Ala» and «Babele» make use of toughened safety glass and aluminum. And it's precisely the aluminum element that gets special attention from «Kaleidos», by means of the application of a specific heat treatment through immersion that gives the surface of the metal a texture coated with any one of the shades in the catalogue, 8 Mat and 8 Light, i.e. Black, White, Pergamon, Grey, Salmon Pink, Yellow, Green and Sky Blue, with a dull or glossy finish. The treatment guarantees optimal resistance to atmospheric agents, impacts, scratches, abrasions and detergents, as well as chromatic stability.

Paolo Pedrizzetti & Associati Progettisti *Designers*
VISMARAVETRO
Via Furlanelli 29, 20050 Verano Brianza (Milano)
0362 - 99.22.44 **F** 0362 - 99.22.55

Georgia
I sanitari della serie «Georgia» colpiscono per le loro linee, soprattutto il lavabo, spiccatamente ovale e caratterizzato da un gioco di forme e volumi particolarmente armonico e originale. È disponibile nelle versioni per colonna e semi colonna (800x570 mm, 700x550 mm), soprapiano (950x550 mm) installabile su colonna e semi colonna oppure su mobile, semincasso (670x520 mm) e da incasso (630x490 mm). I lavabi e gli altri apparecchi (vasi e bidet) sono proposti in quattro colori:
Bianco, Edelweiss, Pergamon e Grigio Manhattan.

Georgia
Designed for the Catalan company by Schmidt & Lackner, sanitary units from the «Georgia» series have made a hit thanks to their lines, especially those of the washbasin, which is conspicuously oval and characterized by an interplay of shapes and volumes, that is outstandingly harmonious and original. It comes in versions for a column and half-column (800x570 mm, 700x550 mm), an over-top (950x550 mm), installable on either column or half-column or furniture piece, semi-built-in (670x520 mm) and built-in (630x490 mm). Washbasins and other apparatuses (bowls and bidets with their relative covers) are offered in four shades – White, Edelweiss, Pergamon (parchment) and Manhattan Grey.

Schmidt & Lackner Progettisti *Designers*
ROCA - DIVISIONE ARREDOBAGNO
Via Leonardo da Vinci 24, 20080 Casarile (Milano)
02 - 90.52.255 **F** 02 - 90.52.174

Tower
Box doccia angolare di dimensioni contenute (cm 85x85x230 H), «Tower» è realizzato in materiale acrilico bianco. L'assenza di pannelli verticali gli conferisce particolare luminosità, inserimento in qualsiasi ambiente bagno e facile montaggio. Le funzioni previste al suo interno (doccetta fissa, doccetta scorrevole, cascata, getti laterali, doccia scozzese e bagno turco) sono completate da pannello elettronico, maniglie in gomma morbida e sedile ergonomico. Le ante sono in cristallo temperato con profili in alluminio verniciato bianco e PVC morbido trasparente strutturato.

Tower
A corner shower stall with dimensions on the small side (85x85x230 H cm), «Tower» is carried out in a white acrylic material. The absence of vertical panels gives it a particularly luminous glow, enables it to fit into bath environments of all sizes and to be assembled with ease. The functions provided for inside the item (immovable shower, sliding hand shower, waterfall, side jets, Scotch shower and Turkish bath) are rounded out by an electronic panel, handles in soft rubber and an ergonomic seat. The doors are in toughened plate glass with profiles in aluminum, painted white, and soft, structured, transparent PVC. Frames come in galvanized steel tubular.

Enrico Taurian Progettista *Designer*
ARTENA
Via Tolmezzo 13 - Z.I. Ponte Rosso
33078 S. Vito al Tagliamento (PN)
0434 - 85.533 **F** 0434 - 85.535

Bibò
Munito di ruote, maniglione, coperchio e (volendo) di sacca coordinata, «Bibò» è un pratico contenitore per la biancheria sporca, di semplice collocazione considerate le dimensioni non troppo ingombranti (Ø 38 cm, H 70 cm). È disponibile in più colori. Alla stessa linea per il bagno (comprendente piantane, cesti e accessori) appartengono altri due contenitori da usare anche come sgabelli.

Bibò
Equipped with wheels, a large handle, a cover and (if desired) a coordinated bag, «Bibò» is a practical case piece for dirty laundry that is simple to systematize anywhere, thanks to dimensions that take up very little room (Ø 38 cm, h 70 cm). It comes in several shades. Members of the same line for the bathroom (including pedestals, baskets and accessories) are two other case goods that can be used as stools.

Giovanna Bertini Progettista *Designer*
TENDA DORICA
Via Brecce Bianche 95 - Zona Ind. Baraccola
60131 Ancona
071 - 28.61.762 **F** 071 - 28.61.740

Oriente
Un solo rubinetto declinato in sette brillanti interpretazioni: dopo il successo di «Sfera» e «Stilo» in vetro, metallo cromato e legno, il miscelatore disegnato da Franco Sargiani trova nella versione «Oriente» la possibilità di esprimersi, attraverso la leva scolpita in resina, in forme e colori che evocano sapori esotici. Anche i nomi dei vari modelli fanno la loro parte: Zafferano, Menta, Pepe, Violetta, Cannella, Vaniglia e Anice.

Oriente
A single faucet is interpreted in seven brilliant models. Following the success of «Sfera» (sphere) and «Stilo» (stylus) in glass, chromium-plated metal and wood, the mixer designed by Franco Sargiani has found in the «Oriente» version a rich potential for expressing itself, through a lever sculpted in resin, in shapes and shades that evoke exotic flavours. Even the names of the various models do their part in whetting the user's appetite for the exotic and less exotic – Saffron, Mint, Pepper, Violet, Cinnamon, Vanilla and Anise.

Franco Sargiani Progettista *Designer*
FRATELLI FANTINI RUBINETTERIE
Via M. Buonarroti 4, 28010 Pella (Novara)
0322 - 96.91.27 **F** 0322 - 96.95.30

Oscar - Kiwo
Un sottile gioco di trasparenze caratterizza la serie «Oscar» comprendente i consueti accessori presenti nella stanza da bagno, specchio compreso (55x60 cm). Diversamente dallo specchio (che ha la cornice serigrafata), tutti gli altri accessori (portasapone, mensola, portasalviette…) sono fabbricati in Propilux, nei colori bianco, rosa, azzurro, sabbia e acquamarina. Il fascino dei colori traslucidi è presente anche nella lampada «Kiwo», da applicare allo specchio con una semplice pinza o da fissare a muro. È realizzata in policarbonato colorato (bianco, rosa, sabbia, azzurro, acquamarina).

Oscar - Kiwo
A subtle interplay of transparencies is what gives the «Oscar» series a unique distinction. Present are the accessories customarily found in the bathroom, including a mirror (55x60 cm). As opposed to the mirror, which has a silk-screened frame, all of the other accessories (soap dish, shelf, guest towel bar...) are manufactured in Propilux, in shades of white, pink, sky blue, sand and aquamarine. The spell cast by translucent colours is also present in the «Kiwo» lamp, which can be attached to the mirror with a simple pair of pincers or anchored to the wall. It is made of colourful polycarbonate (white, pink, sand, sky blue and aquamarine).

Matteo Thun (Oscar) Progettista *Designer*
Original Designers (Kiwo) Progettisti *Designers*
GEDY
Via Monte Tre Croci 5, 20039 Varedo (Milano)
0362 - 54.45.84 **F** 0362 - 58.21.95 **Tlx** 320265

Marilyn
Il progetto di «Marilyn», apparecchi igienico-sanitari in Vitreous China, nasce dalla rivisitazione di un archetipo, il catino, che il progettista Antonio Bullo afferma di aver preso a modello nel disegno delle forme pulite e semplici di lavabo, vaso e bidet. La configurazione, innovativa in termini tecnico-funzionali, è conforme alle normative di qualità e sicurezza e risponde a precise esigenze strutturali. Hatria è un'azienda del Gruppo Marazzi.

Marilyn
The design of «Marilyn», a line of hygienic sanitary units made of Vitreous China, was born when its designer, Antonio Bullo, revisited an archetype of the old-time basin. In fact, he used it as his model for everything from washbasins to bowls to bidets, to give them shapes that were the simplest, cleanest-lined imaginable, just like their namesake. Their configuration, innovative in technical-functional terms, rigorously complies with regulations governing quality and safety and responds to precise structural needs. Hatria is a company member of the Marazzi group.

Bullo Design Group Progettista *Designer*
HATRIA
Viale Virgilio 30, 41100 Modena (Direz. Comm.le)
059 - 38.45.67 **F** 059 - 38.42.12
Fraz. S. Atto, S.S. 80 Km 10, 64100 Teramo (Sede)
0861 - 20.11 **F** 0861 - 20.12.14

Collezione Comet
Un punto e una scia, ed ecco nascere una collezione completa per il bagno. «Comet» comprende infatti non solo la rubinetteria – gruppi lavabo (qui è illustrato l'articolo 25501), bidet, vasca e doccia – ma anche accessori coordinati per forme e materiali, mensola e specchio compresi.
«Comet» viene proposta nella versione cromo con i seguenti colori: cromo, cromo/oro, cromo/silver, cromo/bianco, cromo/verde acqua, cromo/rosso, cromo/blu, cromo/blu martellato, cromo/nero opaco e cromo/nero lucido.

Comet collection
A point of light and a trail behind it were the sources of inspiration for a complete collection for the bathroom. «Comet» encompasses not only faucets and fittings – washbasin (illustrated here is article 25501), bidet, bathtub and shower units – but also accessories that are coordinated in shapes and materials, including shelf and mirror. «Comet» is offered in a chromium version with the following colours: chromium, chromium/gold, chromium/silver, chromium/white, chromium/sea green, chromium/red, chromium/blue, chromium/hammered blue, chromium/matte black and chromium/glossy black.

Marco Poletti Progettista *Designer*
BONGIO
Via A. Moro 2, 28017 S. Maurizio d'Opaglio (NO)
0322 - 96.72.48 **F** 0322 - 95.00.12

Bibo'X
Raddoppiare il benessere e contenere le misure: con il box doccia multifunzione «Bibo'X» è possibile. Può infatti ospitare due persone contemporaneamente e offrire loro tre tipi di idromassaggio (cervicale, lombare, verticale), la doccia scozzese e il nuovo «Bagno di Vapore ®» Calyx. Il box (120x87 cm, altezza 218 cm) si presta a essere completamente incassato nella parete; altrimenti è disponibile un pannello attrezzato che ne completa un lato esterno fungendo da portaoggetti.

Bibo'X
Double your feel-good index while keeping dimensions down. You can do it with the «Bibo'X» multipurpose shower stall. The item can, in fact, accomodate two people at the same time, while offering them three types of water-jet massage (cervical, lumbar and vertical), as well as a Scotch shower and the new Calyx «Bagno di Vapore ®» (steam bath). The stall (120x87 cm, height 218 cm) lends itself to being completely built into the wall. Otherwise, Calyx makes available an equipped panel that rounds out the exterior side of the item, serving as an object holder.

CALYX - DISTRIBUITO DA PALAZZETTI
Via Roveredo 103, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 92.29.22 **F** 0434 - 92.23.55

Carnac
La colonna multifunzionale «Carnac» raggruppa in un unico blocco tutti i comandi e le funzioni di una doccia, azionata dall'alto o da una cornetta con tubo flessibile. «Carnac» è proposta nei modelli ad angolo e a parete, ed è disponibile in versione meccanica o con miscelatore termostatico (pressione minima 2 ATM). Nella colonna sono ricavati anche un vano portaoggetti e una maniglia.

Carnac
The «Carnac» multi-functional column has succeeded in bringing all the controls and functions of a shower together into a single unit, which is set in motion from above, or by a hand shower with a flexible tube. «Carnac» is being offered in both corner and wall models and comes in a mechanical version or with a thermostatic mixer (minimum pressure: 2 ATMs). You will also find, inside the column, an object bay and a handle.

VECA - SOCIETÀ DEL GRUPPO INDA
Via Q. di Vona 91/93, 20062 Cassano d'Adda (MI)
0363 - 60.515 **F** 0363 - 62.558 **Tlx** 311507

Concerto - Varicolor
Ultima nata tra le serie di apparecchi igienico sanitari in ceramica marchiati Pozzi-Ginori, «Concerto» (*a destra*) è costruita secondo un design soft, espresso per linee morbide e senza spigoli. Ne fanno parte: lavabi di vari tipi (con o senza colonna, da semincasso, da mobile) e misure per rubinetteria monoforo o a tre fori, bidet a pavimento, vaso con scarico a pavimento e vaso con cassetta e scarico a pavimento. I vasi sono predisposti per un consumo di 6 litri a mandata.
«Varicolor» è invece un materiale a base di resina poliestere e allumina, non poroso, atossico, resistente, durevole e piacevole al tatto, con il quale si possono realizzare (mediante stampi) pezzi su misura per le più svariate utilizzazioni. Qui è illustrato un lavabo, ma sono possibili piani di lavoro, tavoli, bacini, profili e lastre per rivestimenti parietali. «Varicolor» è disponibile in 24 colori.

Concerto - Varicolor
The latest to be born to the house of Sanitari Pozzi, as part of a series of hygienic sanitary units in ceramics, bearing the Pozzi-Ginori trademark, «Concerto» (right) *was crafted to harmonize with a sweet-tempered design, expressed by softly rounded lines with no sharp edges anywhere. Other members are washbasins of various types and sizes (with or without a column, semi-built-in and furniture piece) for single- or triple-hole faucets, floor bidets, bowls with a floor flush and bowls with a tank and floor flush. Bowls come with a mechanism geared to delivering 6 liters of water per flush.*
«Varicolor», on the other hand, is a non-porous, atoxic and tough material that's pleasing to the touch and vaunts a base of polyester resin and allumina. It is used to manufacture custom-made pieces for an infinite variety of applications. Shown here is a washbasin, but also available are work tops, tables, basins, profiles and sheets or slabs for wall facings. «Varicolor» (left) *comes in 24 shades.*

SANITARI POZZI
Via Tiziano 32, 20145 Milano
02 - 48.59.81 **F** 02 - 48.59.85.00

Top bagno in Granito Ceramico
Il «Granito Ceramico®» Mirage viene ottenuto dalla fusione (a temperature che variano tra i 1220 e i 1260 °C) di minerali naturali in un corpo omogeneo durissimo a tutto spessore, realizzato senza impiego di smalti, sali o composti acidi o ammoniaci. È granigliato, venato nella massa e colorato con ossidi naturali; si utilizza per pavimenti e rivestimenti, top bagno, piani cucina, gradini, mensole e complementi di arredo.
Viene prodotto in 79 colori, 9 formati (da 15x15 cm a 60x120 cm), 8 spessori (da 8 a 30 mm), in 4 finiture superficiali e in 39 pezzi speciali.

Bath tops in Ceramic Granite
«Granito Ceramico® Mirage» (ceramic granite), achieved by casting natural minerals in a solid through and through, granite-hard, uniform body, is made without using enamels, salts or composites, either acid or ammonium. Crushed stone, it is veined all the way through and dyed with natural oxides. It is used for floors and facings, bathroom tops, kitchen tops, stair steps, shelves and interior decor complements. It is produced in 79 shades, 9 sizes (from 15x15 cm to 60x120 cm), 8 thicknesses (from 8 to 30 mm), four surface finishes and 39 special pieces.

MIRAGE® GRANITO CERAMICO®
Via Giardini 449/A, 41026 Pavullo (Modena)
0536 - 29.611 **F** 0536 - 21.065 **Tlx** 522474
http: //www.mirage.it **E-mail:** infomir@mirage.it

Systema 032 Rio - Rio
Da degli specialisti della doccia – Visentin opera nel settore da vent'anni – ecco «Systema 032 Rio», un sistema a saliscendi (asta da 75 cm, Ø 32 mm) di facile montaggio (bastano due viti), completo di portasapone e di doccia «Rio». La doccia, con cartuccia e filtro anticalcare Visentin, ha cinque getti (Normal, Economy, Soft, Massage e Soaping), da selezionare mediante una ghiera con finitura in gomma Soft Touch, facile da usare anche con le mani bagnate. Flessibile in ottone a doppia aggraffatura con calotta girevole. Il sistema è proposto in 11 colori e finiture.

Systema 032 Rio - Rio
A group of shower specialists – Visentin has been active in the sector for the past twenty years – has come up with «Systema 032 Rio», an up-and-down system (rod measuring 75 cm, Ø 32 mm), which is easy to mount (all you need are a couple of screws), complete to soap dish and «Rio» shower. The shower, which vaunts a cartridge and Visentin anti-calcareous-deposit filter, has five jets (Normal, Economy, Soft, Massage and Soaping), selectable by means of a ring nut with a finish in Soft Touch rubber that's easy to manipulate, even with wet hands. Flexible tube in brass with a double clamp and rotary canopy. The system is being offered in 11 shades and finishes.

VISENTIN
Via Garibaldi 15, 28076 Pogno (Novara)
0322 - 99.74.00 **F** 0322 - 97.116
Numero Verde 167-233620 **http:** //www.visentin.it

Polistar Blu
Il cristallo azzurrato e il metacrilato blu danno il nome a «Polistar Blu», nuova versione di una collaudata cabina doccia, apprezzata per la grande abitabilità interna, disponibile in diversi modelli e dotata (nella versione elettronica) di idromassaggio verticale, cervicale, plantare e di bagno turco. Sulla parete in metacrilato di «Polistar Blu» sono stati ricavati una nicchia e un comodo sedile.

Polistar Blu
Sky-bluish plate glass and blue metacrylate combined to give this item its name, «Polistar Blu», a new version of a successful shower stall. Prized for its prodigious interior roominess, it gives the user various models to choose from and comes equipped (in the electronic version) with a vertical, cervical and sole-of-the-foot massage and Turkish bath. 'Carved' into the metacrylate wall of «Polistar Blu» are a niche and a comfortable seat.

SAMO
Via Trieste 62, 37040 Bonavigo (Verona)
0442 - 73.018 **F** 0442 - 67.00.33 **Tlx** 481287

Seccopiù
Realizzato con attenzione scrupolosa alla funzionalità e all'impatto ambientale (adotta il refrigerante R 134, consumo max 280W), «Seccopiù» è un deumidificatore facile da spostare (è dotato di ruote e maniglione) e semplice da programmare, grazie al display che consente di verificare il tasso di umidità relativa dell'ambiente e di regolarlo tra il 30% e il 90%. La posizione della tanica (asportabile dal davanti, capienza 6 litri) e la dislocazione della presa d'aria e della griglia di emissione garantiscono la massima funzionalità. Dimensioni: mm 380x310x600 H.

Seccopiù
Carried out by paying scrupulous attention to the functional aspects and environmental impact of the item (R 134 refrigerant is used, and maximum consumption is 280 W), «Seccopiù» is a demoisturizer that's easy to move around, being equipped with wheels and a large handle, and simple to program, thanks to a display which enables the user to check on the relative humidity level in a room and adjust it to between 30 and 90 percent. The position of the tank (which can be removed from the front and has a capacity of 6 liters) and the locations of the air vents and emission grill guarantee the maximum in functional prowess. Dimensions: 380x310x600 H mm.

King & Miranda Progettisti *Designers*
OLIMPIA SPLENDID
Via Guido Rossa, 42044 Gualtieri (Reggio Emilia)
0522 - 82.87.41 **F** 0522 - 82.87.45

Serie Timeo
La collezione si basa su rapporti geometrici e proporzionali che ordinano i rapporti tra le parti. Cilindri, coni, sfere risolvono ogni piega o aggancio di questa serie di accessori cromati da bagno, completa di tutti gli abituali elementi. I temi funzionali e tecnici vengono risolti attraverso le regole e le forme della geometria. I rimandi a Platone sono d'obbligo, almeno per il progettista.

Timeo series
The collection is based on geometric and proportional ratios, which establish the relationships among the various parts. Cylinders, cones and spheres work out every bend or attachment in this series of chromium-plated bathroom accessories, which come complete with all the elements you expect to find.
Functional and technical themes are dealt with by applying geometric rules and forms. References to the absolute forms of Plato are inevitable, at least for the designer.

Luca Scacchetti Progettista *Designer*
NITOARREDAMENTI
Via E. Mattei 19, 53041 Asciano (Siena)
0577 - 71.88.99 **F** 0577 - 71.87.33

Orlando
Le dimensioni (160x142 cm, profondità 45 cm, capacità 325 litri) e le forme rotondeggianti fanno di «Orlando» una vasca da usare in compagnia, per il relax e il gioco dei vari componenti la famiglia. Dispone di quattro sistemi di idromassaggio che utilizzano 6 bocchette per l'acqua e 20 ugelli per l'immissione dell'aria. Disinfezione automatica. Le vasche Hoesch sono realizzate in materiale acrilico. «Orlando» fa parte della linea Top, nella quale Hoesch raggruppa i prodotti di tendenza, perlopiù disegnati da designer famosi; gli altri livelli/linguaggi sono Form e Basic.

Orlando
The dimensions (160x142 cm, depth 45 cm, capacity 325 liters) and rounded shapes of this item have made «Orlando» a bathtub you can share with other members of the family in a convivial, relaxing or playful co-immersion. Four whirlpool-massage systems have six outlets for water and 20 nozzles for the input of air. Disinfection is automatic. Hoesch bathtubs are made of an acrylic material. «Orlando» is a member of the Top line, which is a concentrate of Hoesch's trend-setting products, most of them forged by famous designers. The other levels/languages are Form and Basic.

HOESCH METALL + KUNSTSTOFFWERK
Postfach 100424, D-52304 Düren
+49 - 2422- 540 **F** +49 - 2422 - 54.276
IN ITALIA: HOESCH BAGNO
Via Crea 75/D, 30038 Spinea (Venezia)
041 - 54.11.988 **F** 041 - 54.11.983

Sogno
Innovativo sistema a saliscendi per doccia, «Sogno» è costituito da un'asta arrotondata in ottone cromato, da due supporti per il fissaggio a muro, da uno scorrevole autobloccante che sorregge la doccia e ne permette l'angolazione variabile in verticale, e da una vite micrometrica per il posizionamento dello scorrevole. L'innovazione sta nell'asta rotante a 180° sui cardini fissati ai supporti a muro, accorgimento che consente di aggiustare il getto lateralmente e di ridurre l'ingombro rotando la doccia verso il muro in posizione di riposo. La doccia «Giada» ha filtro anticalcare, riduttore di portata e tre tipi di getto.

Sogno
Innovative up-and-down system for showers, «Sogno» (dream) consists of a rounded rod in chromium-plated brass, a pair of supports for anchoring the item to the wall, a sliding element that locks itself into place, underpins the shower and allows it to be tilted in every direction imaginable on the vertical, and a micrometric screw that adjusts the position of the sliding element. The innovation lies in the rod, which rotates to an angle of 180° on hinges or bolts fastened to wall supports, a stratagem that makes it possible to adjust the jet from the side and reduce the overall size of the item by rotating the shower toward the wall.

FEMI-FLEX
Via Cesare Battisti 47, 28010 Briga Novarese (NO)
0322 - 95.64.48 **F** 0322 - 94.158
http: //www.femiflex.it **E-mail:** /info@femiflex.it

Oriente
«Oriente» è una nuova linea di cabine doccia Titan® strettamente legata, per quanto concerne la struttura in alluminio, alla preesistente serie «Kendo pro», di cui mantiene le caratteristiche (profili arrotondati, scorrimento su cuscinetti, ante sganciabili, chiusura magnetica ecc.). Diversi sono invece i pannelli, in cristallo temperato di sicurezza con spessore 4 mm, e del tutto nuovi il modello con porta a tre ante scorrevoli e lo schermo per vasca a tre ante scorrevoli, entrambi dotati di scorrimento a ruote gemellate in nylon indeformabile che garantisce scorrevolezza e stabilità.

Oriente
«Oriente», a new line of Titan® shower stalls, is closely linked, as far as its aluminum structure is concerned, to the time-honoured «Kendo pro» series, whose characteristics have been maintained pristinely intact (rounded profiles, ball-bearing slide, unhingeable doors, magnetic closing device etc). Different, on the other hand, are the panels, in toughened safety glass with a thickness of 4 mm. Totally new, moreover, are a model with a door made up of three sliding wings and a shield for the tub with three sliding wings. Both are equipped with a slide made possible by coupled wheels in unwarpable nylon, which guarantees a smooth-flowing movement and stability.

TITANBAGNO
Strada Ascrittizi 7, 47031 Falciano
(Repubblica di San Marino)
0549 - 87.71.11 **F** 0549 - 90.81.54
http: //www.titan.sm

Sistema di piatti per doccia
La doccia è il sistema più rapido per lavarsi, per tutti e in ogni contesto (privato o pubblico). Ciò spiega lo sviluppo dei prodotti destinati a questo scopo, compreso il sistema di piatti per doccia Agrob Buchtal qui illustrato. Si compone di piastrelle (12,5x12,5 cm, fughe comprese) abbinate ai pavimenti della serie «Quantum», di cui riprendono le caratteristiche antiscivolo, requisito indispensabile per il piatto doccia. Le piastrelle del bordo solo tali da consentire anche l'accesso con la sedia a rotelle. Colori: bianco alabastro, grigio neutro, azzurro fumé e turchese fumé.

System of shower trays
The shower is the most rapid system for getting washed in a hurry, for everyone, no matter what their environment (private or public). Which would seem to explain the beanstalk growth of products for this purpose, including the Agrob Buchtal system of shower trays shown here. It consists of tiles (12.5x12.5 cm, including gaps) combined with floors from the «Quantum» series, whose anti-slip characteristics they have inherited – features that are absolutely indispensable for the shower tray. Border tiles are the type that allow the item to be accessed by people confined to wheelchairs. Colours: alabaster white, neutral grey, smoky sky-blue and smoky turquoise.

AGROB BUCHTAL
D-92519 Schwarzenfeld
+49 - 9435 - 39.10 **F** +49 - 9435 - 39.13.555
IN ITALIA: ABK AGROB BUCHTAL KERAMIK
Via Quattro Passi 96, 41043 Formigine (Modena)
059 - 55.63.54 **F** 059 - 57.24.10

I Mobili
Semplici e versatili «I Mobili» si spostano facilmente (sono montati su ruote autobloccanti), accostandosi ai lavabi, senza ingombrare (sono profondi 35 cm). Realizzati in MDF con finitura in laccato bianco o in essenze di faggio e ciliegio, «I Mobili» hanno maniglie in metallo, cassetti in metallo montati su guide scorrevoli, ripiani in cristallo e sono attrezzati con vari accessori. Sono disponibili in tre varianti: bassa (altezza 62 cm, larghezza 28-56 cm), media (altezza 87 cm, larghezza 28-56 cm) e colonna (altezza 178 cm, larghezza 28 cm), cui si aggiungono il pensile (cm 28x15x72 h) e tre specchi.

I Mobili
Simple but versatile, at the same time, «I Mobili» (furniture pieces) are easy to move around, (being mounted on self-locking wheels), fitting in beside tops-washbasins or standard washbasins without taking up too much room (they're 35 cm deep). Made of MDF with finishes in white lacquer or species of beechwood and cherry, «I Mobili» feature handles in metal, drawers in metal mounted on sliding tracks and shelves in plate glass and come equipped with various accessories. They are available in three variants – low, medium and a column, to which a wall unit and three mirrors can be added.

Rossari & Associati Progettisti *Designers*
NOVELLO INDUSTRIA ARREDOBAGNO
Via Porara Gidoni 21, 30035 Mirano (Venezia)
041 - 43.07.33 **F** 041 - 43.08.39

Corus
Il vasto sistema compositivo, una gamma di colori molto ricca, materiali quali i vimini, l'alluminio, la tela di cotone, il faggio naturale fanno di «Corus» un sistema con il quale arredare il bagno in modo sempre diverso. Il programma comprende contenitori, scaffali, mensole, specchi, carrelli, cesti, sgabelli… oltre ai consueti accessori da bagno. Sono disponibili finiture in 24 colori opachi o lucidi e 17 tra graniti e marmi.

Corus
A vast compositional system, infinitely rich spectrum of shades and materials like wickerwork, aluminum, cotton fabric and natural beechwood make «Corus» a system you can use to furnish the bathroom in ways that are never the same. The program embraces case pieces, sets of shelves, brackets, mirrors, trolleys, baskets, stools... in addition to the usual bathroom accessories. Finishes are available in 24 matte or glossy shades and 17 types of granite and marble.

C. & P. Design Progettisti *Designers*
DRESS
Via Fabio Filzi 10, 20034 Giussano (Milano)
0362 - 35.45.03 **F** 0362 - 35.40.04

Dolphin
Miscelatore monocomando per lavabo con aeratore, scarico automatico. La linea «Dolphin» comprende inoltre il miscelatore per bidet con getto orientabile, i miscelatori (da incasso ed esterno) per vasca doccia con deviatore automatico e i miscelatori (esterno e da incasso) per doccia.

Dolphin
A single-control mixer for washbasins features a ventilation system and automatic drain-off. The company's «Dolphin» line also includes a mixer for bidets with a tiltable jet, mixers (both built-in and exterior) for bathtub and shower with an automatic shunt and mixers (exterior and built-in) for showers.

PIEMME PAFFONI®
Via Villa 12, Maggiate Superiore
28013 Gattico (Novara)
0322 - 88.02.27 **F** 0322 - 88.01.91
http: //www.mythos.it/aziende/paffoni
E-mail: /mpaffoni@mythos.it

Zetaterm T2
Il miscelatore termostatico «Zetaterm T2» è adattabile universalmente perché non presenta alcun problema di funzionamento e mantiene costante la temperatura programmata con scaldabagni e impianti di riscaldamento di qualsiasi concezione, purché vi siano nell'impianto le normali condizioni di utilizzo: temperatura acqua fredda da 5 a 25 °C, acqua calda da 50 a 80 °C, pressioni da 1 a 10 bar, squilibrio di pressione tra le due acque 5 bar massimo, portata minima 6 litri al minuto di acqua miscelata.

Zetaterm T2
The «Zetaterm T2» thermostatic mixer is versatile enough to adapt to any situation, because it boasts a total absence of functioning problems and keeps at the same level temperatures programmed with bath heaters and heating systems, based on any conception whatsoever, provided that standard conditions for its use are present in the system. Which means the temperature of cold water is in the range of from 5 to 25 °C., hot water from 50 to 80 °C, pressures from 1 to 10 bars, an imbalance in pressure between the two types of water of 5 bars, maximum, and a minimum flow of six liters of mixed water per minute.

ZUCCHETTI RUBINETTERIA
Via Molini di Resiga 29, 28024 Gozzano (Novara)
0322 - 95.61.21 **F** 0322 - 91.34.49

Phoenix Product Design Progettista *Designer*
LAUFEN - DURAVIT ITALIA
Via Faentina 213, 48010 Fornace Zarattini (RA)
0544 - 50.16.98 **F** 0544 - 50.16.94

Gallery
L'elemento formale della ceramica sanitaria «Gallery» è l'ellisse: questa forma geometrica si ripete dal più piccolo al più grande dei lavabi, nei vasi e bidet, nelle cassette, nei copriwater. Gli apparecchi sono offerti in sette colori: Bianco, Manhattan, Whisperblue, Pergamon, Agais, Rosa perle, Natura ed Edelweiss. L'elemento caratterizzante degli arredi è invece la cornice in massello di pero che borda lo specchio, il mobile a specchio, il mobile sottolavabo e la colonna. Al legno fanno da contrasto il bianco e il giallo delle superfici rivestite in resina o vetro.

Gallery
The formal element of «Gallery» sanitary ceramics is the ellipse. This geometric form keeps repeating itself from the smallest to the largest of the company's washbasins, in bowls and bidets, flush tanks and lids for bowl seats. Units are offered in seven shades – White, Manhattan, Whisper Blue, Pergamon, Agais, Pearly Pink, Nature and Edelweiss. The element that makes these pieces instantly identifiable is a frame in pear heartwood, which forms the border of the mirror, the furniture piece with a mirror, a piece that fits under the washbasin and a column. Forming an exciting contrast with the wood are the white and yellow of surfaces faced with glass or coated with resin.

Sensoa
I radiatori «Sensoa» si sviluppano decisamente in verticale e hanno una forma che ricorda quella di un totem. Sono disponibili in tre versioni: acqua calda, elettrica e mista. La versione elettrica è dotata di termostato elettromeccanico (categoria B) con temporizzatore (max 2 ore) per il riscaldamento forzato, nonché di limitatore di temperatura a riarmo automatico. Dimensioni: cm 23,5x199,6 h. Verniciatura alle polveri epossidiche.

Sensoa
«Sensoa» radiators expand in a decidedly vertical, rather than horizontal, direction, taking on a shape that brings to mind a totem pole. They are supplied in three versions – hot water, electric and mixed. The electric model comes equipped with an electromechanical thermostat (category B) with a timer (2 hours max) for forced heating, as well as a temperature limiter with an automatic reset. Dimensions: 23.5x199.6 h cm. Epoxy paint job.

CHAPPÉE - DISTRIBUITO DA CEL I - FILIALE ITALIANA DELLA COMPAGNIE INTERNATIONALE DU CHAUFFAGE
Via Valassina 24, 20159 Milano
02 - 66.80.08.25 **F** 02 - 66.80.08.54

Vitaviva Ariston: Preziosa
«Preziosa» è la prima vasca semi-angolare con idromassaggio di Vitaviva Ariston. Disponibile in acrilico e nelle versioni New Spin e Spin-Net – due sistemi di idromassaggio nei quali l'intensità dell'immissione di bollicine d'aria (ogni getto di Spin-Net emette 17 milioni di bollicine al minuto) può essere regolata a piacere – «Preziosa» è dotata di telecomando con display grafico, impermeabile e galleggiante, che permette di programmare tutte le funzioni a distanza. «Preziosa» misura 100x150 cm e ha una capacità di 180 litri.

Vitaviva Ariston: Preziosa
«Preziosa» is the first semi-angular bathtub with a whirlpool bath ever put out by Vitaviva Ariston. It comes in acrylic and New Spin and Spin-Net versions – two whirlpool systems in which the intensity of input of tiny air bubbles, every Spin-Net jet emitting 17 million little bubbles per minute, can be adjusted to suit the user's pleasure. «Preziosa» comes equipped with a remote control with a graphic display, which floats and is waterproof, thus allowing the user to program all the functions he wants from a distance. «Preziosa» measures 100x150 cm and has a capacity of 180 liters.

Makio Hasuike Progettista *Designer*
MERLONI TERMOSANITARI
Viale Aristide Merloni 45, 60044 Fabriano (AN)
0732 - 60.11 **F** 0732 - 60.23.31

Caraibe Zoom
Estensibile mediante un sistema telescopico (profilo nel profilo), «Caraibe Zoom» è un box doccia che offre numerosi vantaggi, soprattutto in fase di montaggio in quanto ovvia alle irregolarità dei muri (fuori squadra fino a 15 mm) e si adatta (estensibilità di 150 mm per lato) alle dimensioni dei piatti doccia più diffusi. Viene proposto in cinque modelli (qui è illustrato «AC Swing», box ad angolo per piatti doccia quadrati o rettangolari da 750 a 900 mm, con una porta pivottante per lato) e in tre varianti di colore: Bianco, Argento e Pergamon.

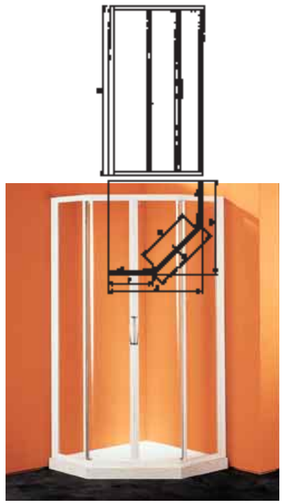
Caraibe Zoom
Extendible by means of a telescopic system (a profile within a profile), «Caraibe Zoom» is a shower stall that has numerous benefits to offer, especially in the assembly phase, as it deals with all irregularities in walls (out of plumb up to 15 mm) without missing a beat and adapts (extendibility up to 150 mm on each side) to the most widely varying shower tray dimensions imaginable. It is being offered in five models (shown here is «AC Swing», a corner stall for square or rectangular shower trays measuring from 750 to 900 mm, with a pivoting door on each side). There are three tonal variants – White, Silver and Pergamon.

DUSCHOLUX - D+S SANITÄRPRODUKTE
Industriestraße, D-69198 Schriesheim
+49-6203-10.20 **F** +49-6203-10.23.90 **Tlx** 465023
DUSCHOLUX ITALIANA
Zona Industriale Isarco, 39043 Chiusa (Bolzano)
0472 - 84.85.012 **F** 0472 - 84.85.04

Rex
Pavimento di derivazione navale, «Rex» si compone di doghe in legno di varie essenze (Teak, Iroko, Merbau…) collegate a formare dei pannelli che vengono assemblati al momento della posa in opera. Le doghe possono avere dimensioni diverse ma hanno comunque forme planimetriche rettangolari o quadrate. Dopo aver steso sulla superficie da pavimentare un adesivo poliuretanico bicomponente, si applica il pannello e si chiudono i giunti tra le doghe con un sigillante colorato (nero, beige, verde o rosso) che, oltre a una funzione estetica, assolve il compito di migliorare la tenuta complessiva della pavimentazione. Finitura a vernice, a impregnante o a olio naturale.

Rex
A floor that's the offpring of a ship's deck, «Rex» is made up of various species of wood such as Teak, Iroko, Merbau..., fitted together to form panels that are assembled at the time the floor is laid. The staves may come in various dimensions but have rectangular or square planimetric shapes. After spreading a two-component polyurethane cement on the surface to be floored, you apply the panel and close up the joints between the staves with a coloured sealant which, in addition to vaunting a purely aesthetic role, carries out the task of upgrading the overall staying power of the floor. Paint finish, with a primer or natural oil.

BOZZO ARCHIMEDE
Via Marconi 49, 16031 Bogliasco (Genova)
010 - 34.70.481 **F** 010 - 34.71.651



Tecnoplus - Pentaplus
Estensibile, reversibile, dotata di profili di compensazione, componibile con il lato fisso per formare cabine doccia a due o tre lati, la porta scorrevole a due elementi «Tecnoplus» (*in alto a sinistra*) è la novità di maggior rilievo della «Linea Blu», una delle tre linee in cui è suddivisa la produzione Cesana, quella che raggruppa le cabine doccia con pannelli in cristallo temperato da 8 mm di spessore, i piatti doccia e i complementi.
Alla stessa linea appartiene anche «Pentaplus», Serie 700, una cabina doccia pentagonale (con piatto doccia appositamente studiato, disponibile a incasso o bordato), che si distingue per l'innovativo sistema di scorrimento delle porte, a chiusura magnetica e con maniglie di facile e sicura presa. Il disegno dei profili e le modalità di apertura consentono di semplificare al massimo la pulizia e la rimozione dello sporco dalle parti meno accessibili. Profili di compensazione per il fuori piombo.

Tecnoplus - Pentaplus
Extendible, reversible, equipped with compensating profiles and combinable with the stationary side to form a shower stall with two or three sides, the «Tecnoplus» (top left) *sliding door with two elements is the most outstanding novelty featured by «Linea Blu», one of the three lines into which Cesana products are divided. It encompasses shower stalls with panels in toughened plate glass measuring 8 mm in thickness, shower trays and complements.*
Another member of the above line is «Pentaplus», Series 700, a five-sided shower stall (with a specifically researched shower stall that's available either built-in or bordered), which is distinguished for its innovative system of sliding doors that close magnetically and handles with an easy, surefire grip. The design of the profiles and opening mechanism have made it possible to simplify cleaning to the maximum, enabling users to remove dirt from the least accessible parts.
Compensation profiles for out-of-plumb problems.

CESANA
Via Dalmazia 3, 20059 Vimercate (Milano)
039 - 60.82.441 **F** 039 - 68.51.166
E-mail: cesana@angaisa.it

Week End
Il programma «Week End» propone lavamano in acciaio e in ceramica abbinati a ripiani in legno di ciliegio oppure in cristallo, trasparente o colorato. Gli specchi, di varie forme (ovale, quadrata, tonda, a goccia), possono nascondere pratici contenitori, disponibili anche nelle soluzioni pensili e su ruote.

Week End
The «Week End» program is offering a washbasin in steel and ceramics, combined with shelves in cherry or plate glass, either transparent or coloured. The mirrors, in various shapes (oval, square, round and teardrop), can conceal practical case pieces, which are also supplied in wall solutions and models on wheels.

Bruna Rapisarda Progettista *Designer*
REGIA
Via Vigevano - Zona Industriale
20053 Taccona di Muggiò (Milano)
039 - 27.82.510 **F** 039 - 27.82.571

Ego
Miscelatore da lavabo con scarico, disponibile nelle finiture: cromo, bianco/cromo, cromo/oro, bianco/oro. «Ego» comprende i consueti componenti di una serie da bagno, ovvero i gruppi vasca e doccia, esterni e da incasso, e il miscelatore da bidet con scarico.

Ego
Washbasin mixer with drain-off is available in the following finishes: chromium, white/chromium, chromium/gold and white/gold. «Ego» embraces the components customarily found in a bathroom series, such as bathtub and shower units, both exterior and built-in, as well as a bidet mixer with drain.

MAMOLI ROBINETTERIA
Piazza S. Mamoli 1, 20084 Lacchiarella (Milano)
02 - 90.07.021 **F** 02 - 90.07.583 **Tlx** 341108

Bisazza Mosaico
Come può essere un bagno: New Age? Minimal? Decorato? «Bisazza Mosaico» è talmente ricco di soluzioni e di colori da piegarsi a qualsiasi stile e da proporne dei nuovi, come dimostra *Il Bagno Bisazza Mosaico*, una pubblicazione che ne illustra decine, una delle quali qui riprodotta. Il pavimento e il rivestimento delle pareti e della vasca sono in «Logos», lastre di graniglia di vetro. La vasca si appoggia a una parete rivestita con tessere della serie «Vetricolor 20». Mosaico anche per le cornici degli specchi e per la mensola sopra i lavabi, rivestita con un fregio e la miscela bianco «Ghiaccio».

Bisazza Mosaico
How should a bathroom look? New Age? Minimal? Decorated? «Bisazza Mosaico» is so rich in solutions and colours that it fits in perfectly with any style and can come up with new ones of its own, as shown in The Bisazza Mosaico Bathroom, *a publication that illustrates dozens of them, one of which is reproduced here. The floor and facings of walls and bathtub are in «Logos», sheets of glass grit. The bathtub stands against a wall covered with tesserae from the «Vetricolor 20» series. The frames of mirrors and shelves over washbasins have also gotten the mosaic treatment, the latter being faced with a frieze and the «Ghiaccio» (ice) mixture.*

BISAZZA
36041 Alte (Vicenza)
0444 - 70.75.11 **F** 0444 - 49.20.88
http: //www.bisazza.com

Serie 440
Per chi conosca i prodotti Hewi, la nuova linea di accessori per bagno «Serie 440» apparirà forse sconcertante: nuove le forme (dalla sezione rotonda all'ovale), nuove le materie (materiale sintetico, metallo e vetro) e nuovi i colori (bianco, nero e tre toni pastello: verde menta, albicocca e giallo crema). Ne fanno parte 34 tipologie di prodotto: dalla mensola al contenitore per la biancheria sporca, dal distributore di sapone alla lampada.

Series 440
Those who are familiar with Hewi products may be thrown off-balance the first time they see the firm's new «Serie 440» line of accessories for the bathroom. Shapes are new, ranging from a round to oval cross-section, materials are new (synthetic, metal and glass), and colours are brand new (white, black and three pastel tones – mint green, apricot and cream yellow). Forming part of the new line are 34 product typologies, ranging from a shelf to case piece for dirty laundry and from a soap dispenser to a lamp.

HEWI
Postfach 1260, D-34442 Bad Arolsen
+49 - 5691 - 820 **F** +49 - 5691 - 82.319
IN ITALIA: HEWI
Via Marcello 4, 39100 Bolzano
0471 - 25.55.00 **F** 0471 - 25.55.10

Starline
I radiatori in acciaio «Starline» sono ideali per la stanza da bagno grazie alla linea essenziale, al ridotto spessore e agli spazi tra gli elementi scaldanti (uno dei quali sporgente per fungere da portasalviette), predisposti per favorire l'inserimento degli asciugamani. Sono realizzati in 18 modelli (altezza 773-1205-1817 mm, larghezza 450-1000 mm), tutti disponibili in 10 colori. Gli attacchi idraulici mandata-ritorno-resistenza elettrica (optional, 500-750-1000 Watt) possono essere laterali o inferiori.

Starline
«Starline» radiators in steel are ideal for any bathroom, thanks to their essential line, reduced thickness and spaces between one heating element and the other (one of which juts out to serve as a guest-towel bar), designed specifically to accommodate the insertion of hand-towels. They come in 18 models (height 773-1205-1817 mm, width 450-1000 mm), all available in ten shades. Electric delivery-return-resistance hydraulic attachments (optional, 500-750-1000 Watts) may be located at the sides or underneath the unit.

STARCLIMA
Via del Commercio, 36100 Vicenza
0444 - 34.84.88 **F** 0444 - 34.85.21

Xidel - Mooving
Il programma «Xidel» (*in alto*) si compone di pochi elementi eleganti ed essenziali : un cavalletto in faggio con due portasalviette in acciaio incorporati; un lavello scavato in un unico blocco di marmo di Carrara, sorretto dal cavalletto; uno specchio rotondo, orientabile tramite un telaio incernierato su un pensile a giorno; una colonnina girevole a sezione quadrata in cristallo, con vassoi/contenitori estraibili. Finitura in faggio. Ed è tutto.
«Mooving» nasce invece all'insegna del movimento: dal piano del lavabo escono lateralmente due elementi su ruote (il maniglione serve anche da portasalviette), con vani per piccoli oggetti; dai lati dello specchio pensile si estraggono due contenitori a ripiani; sotto il lavabo possono essere collocati un contenitore su ruote con sacca di tela per la biancheria e un altro contenitore in multistrato anch'esso su ruote. Per completare l'arredo vengono suggerite colonne pensili, girevoli o fisse. Finitura in ciliegio. Si presuppongono spazi con ampia possibilità di manovra.

Xidel - Mooving
The «Xidel» (above) *program is made up of but a few elegant and essential elements. They are a trestle in beechwood with two built-in guest-towel bars in steel, a sink carved out of a single block of Carrara marble, held up by the trestle; a round mirror, which can be tilted by a frame hinged to an open wall unit; and a short revolving column in plate glass with a square cross-section, featuring pull-out trays/case pieces. Finish in beechwood.*
«Mooving», on the other hand, was born under a dynamic, moving sign. A pair of elements on wheels come out of its washbasin top sideways, the large handle serving as a guest-towel holder, and there are roomy spaces for small objects. Two case pieces with shelves can be pulled out of the sides of the wall mirror, and the area under the washbasin can be used to stash a case piece on wheels with a cloth bag for laundry and another case good in plywood, also on wheels. Suggested to round out the furnishings are wall columns, either revolving or stationary. Finish in cherry.

Tarcisio Colzani Progettista *Designer*
ASSIOMA
Via Manzoni 23, 22060 Carugo (Como)
031 - 76.21.50 **F** 031 - 76.25.52

GESSI
Frazione Vintebbio, 13037 Serravalle Sesia (VC)
0163 - 45.81.80 **F** 0163 - 45.92.73

Diverso
Il rubinetto non è solo uno strumento per regolare il flusso d'acqua, bensì un oggetto d'arredo sul quale sbizzarrirsi alla ricerca di forme inusitate, di nuovi accostamenti materici e cromatici. Il miscelatore da lavabo qui illustrato (colore cromo con finitura ambra Murano), appartenente alla linea «Diverso» (completa di rubinetteria e accessori da bagno, nonché di miscelatori da cucina), impone una riflessione: non sempre la ricchezza dei materiali (in questo caso, vetro di Murano, pietre dure, legni…) corrisponde a una concretezza formale che la giustifichi.

Diverso
The faucet is not simply a gadget for adjusting the flow of water into a sink. It becomes, in the right hands, a decor object with which you can give full rein to your fantasy, creating unique shapes and new material and chromatic combinations. The washbasin mixer shown here (the colour of chromium with a Murano amber finish), which belongs to the «Diverso» (different) line (complete to faucets and fittings and bath accessories, as well as kitchen type mixers) gives one food for thought. For example, the richness of materials used (in this case, Murano glass, semi-precious stones , wood...) does not always correspond to a formal objectivity that justifies it.

Albeus - Passepartout
Il lavabo «Albeus» ricorda, in chiave moderna, i lavatoi d'altri tempi. È formato da una vaschetta rettangolare in ceramica smaltata bianca. Per chi ha gusti più classicheggianti è disponibile la versione in fusione di bronzo.
«Passepartout» è invece un armadietto in faggio che riserva molte sorprese. A prima vista sembra un semplice specchio incorniciato in una struttura di legno; aperto, scopre una serie di ripiani interni poco profondi ma adatti a riporre gli oggetti di normale uso in bagno; nella sua parte superiore sono alloggiate due lampadine alogene che forniscono una piacevole illuminazione, propizia a superare il trauma da risveglio.

Albeus - Passepartout
The «Albeus» washbasin brings to mind wash-tubs from the old days, done over in a modern key. It is made up of a rectangular tub in ceramics enameled a shade of white. For those whose tastes run along more classic lines, there is a version in a bronze casting.
«Passepartout», on the other hand, is a cabinet in beechwood that has many surprises in store for the user. It looks, at first glance, like a simple mirror framed in a structure made of wood but, open it, and you discover a whole series of interior shelves that are not very deep but are perfect for putting away objects that are regularly used in bathrooms. In its upper part you will find two halogen bulbs that shed a very pleasing light, just enough to banish the trauma of the morning wake-up call.

Javier Ruiz Tapiador Progettista *Designer*
RAPSEL
Via A. Volta 13, 20019 Settimo Milanese (Milano)
02 - 33.50.14.31 **F** 02 - 33.50.13.06

Acquerelli
Le piastrelle in monocottura di pasta bianca della serie «Acquerelli» si adattano agli ambienti più diversi. Sono proposte nel formato 20x20 cm e nei colori base rosa, azzurro, verde e giallo.
La linea è completata da decori e pezzi speciali.

Acquerelli
Tiles in a single-fired white paste from the «Acquerelli» (water colours) series fit in with the widest variety of surroundings imaginable.
They are being offered in size 20x20 cm and basic tones of pink, sky-blue, green and yellow. The line is rounded out by special decors and pieces.

Sichenia Gruppo Ceramiche
Via Toscana 16, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 80.01.10 **F** 0536 - 81.01.05 **Tlx** 511152

Tiffany Antique
Come il nome stesso suggerisce, «Tiffany Antique» propone rubinetti di forme classiche, sviluppate secondo i tradizionali gruppi monoforo a due rubinetti distinti, e le batterie a tre fori. Anche le finiture simulano l'effetto del tempo. Qui è illustrato un gruppo esterno vasca con doccia.

Tiffany Antique
As the name itself suggests, «Tiffany Antique» offers faucets that vaunt classic forms, worked out according to traditional single-hole units with two separate and distinct faucets, and sets with three holes. Finishes are also given an antiquing treatment. Illustrated here is a unit for the outside of a tub with shower.

Porta Fratelli
Via Boleto 20, 28010 Alzo di Pella (Novara)
0322 - 96.91.60 **F** 0322 - 96.91.30
http: //www.moredata.it/porta
E-mail: porta@pn.itnet.it

Antea
Il fascino della rubinetteria d'epoca rivive nella serie di rubinetti «Antea», comprendente gruppi monoforo e batterie a tre fori, particolarmente curati nei dettagli (le manopole, in particolare) e nelle finiture. Qui è illustrato il monoforo da bidet: colore ed effetto spazzolato sottolineano con efficacia la forma di ispirazione tradizionale, utilizzabile anche come soluzione di contrasto in ambienti moderni.

Antea
The charm of period faucets and fittings has been revived in a series of faucets dubbed «Antea», encompassing single-hole units and three-hole sets, whose detail work (knobs, in particular) and finishes are very painstakingly done. Illustrated here is a bidet single-hole model. Its colour and a brushed effect underscore, with great impact, a traditionally inspired shape, also usable as a contrasting solution in modern.

Newform® Rubinetterie
Frazione Vintebbio, 13037 Serravalle Sesia (VC)
0163 - 45.05.40 **F** 0163 - 45.97.45

Atmosfere Veneziane
Le luci e i colori della laguna di Venezia rivivono nelle «Atmosfere Veneziane», piastrelle in bicottura a gran fuoco, caratterizzate da uno smalto satinato a effetto iridescente che crea giochi di luce sempre diversi, secondo l'angolo di visuale, come accade guardando tessuti pregiati in raso e seta (di qui il nome delle due serie: «Damasco», a disegni arabescati, e «Rigato», con decoro ispirato alle stoffe murali). Le piastrelle (formato 20x30 cm) sono realizzate in un'ampia gamma cromatica e di pezzi speciali. Pavimento in monocottura, serie «Moiré».

Atmosfere Veneziane
The lights and colours of the Venetian lagoon live again in «Atmosfere Veneziane» (Venetian atmospheres) twice-fired tiles given a strong-bake treatment. They are characterized by a silked enamel with an iridescent effect that sets up interplays of light that are always different, according to the visual angle, as occurs when one looks at fine fabrics made of silk and satin (which are what gave the two series their names – «Damasco» (damask), with arabesqued designs, and «Rigato» (striped), with a decoration that was inspired by wall fabrics. The tiles (size 20x30 cm) are made in a wide chromatic spectrum and full range of special pieces. Single-fired coordinated floor from the «Moiré» (watered silk) series.

Cooperativa Ceramica d'Imola
Via Vittorio Veneto 13, 40026 Imola (Bologna)
0542 - 60.16.01 **F** 0542 - 31.749
http: //www.imolaceramica.it

Ouverture
Con la serie «Ouverture» Edilcuoghi propone piastrelle in bicottura decorate con fregi e decorazioni floreali, che rimandano all'arte del bassorilievo. I motivi classici sono arricchiti e completati da listelli e pezzi speciali. Colori disponibili: bianco, ocra, verde, rosa, azzurro. Formato 20x20 cm.

Ouverture
With their «Overture» (overture) series, Edilcuoghi is offering dual-fired tiles decorated with floral friezes and decorations, which are based on the art of bas-relief work. Classic motifs are enriched and rounded out by strips and special pieces. Available shades include white, ocher, green, pink and skky blue. Size 20x20 cm.

Ceramiche Edilcuoghi - Industrie Fincuoghi
Via Radici in Piano 675, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 81.61.11 **F** 0536 - 80.69.09 **Tlx** 510658

Le Armonie
L'ambiente suggerito (bagno «Le Armonie») ha le pareti rivestite con le piastrelle (formato 10x10 cm) della collezione «I Naturali» (colori Albicocca Naturale e Bianco Naturale); lo specchio è incorniciato da piastrelle decorate a mano (argilla Mandarino); il pavimento è realizzato con il mosaico Mandarino e con Terra di Siena, mentre il tappeto interno è formato da piastrelle Albicocca Naturale (formato 10x10 cm). Il piano del lavandino, completo di cassetto, ha la struttura in legno, è ricoperto in argilla ed è rivestito in mosaico Mandarino.

Le Armonie
The suggested setting (the «Le Armonie» bathroom) boasts walls faced with tiles (size 10x10 cm) from the «I Naturali» (naturals) collection (in tones of Natural Apricot and Natural White).
The mirror is framed by hand-decorated tiles (Mandarino clay). The floor comprises Mandarino mosaic and Terra di Siena (sienna earth), while the interior carpet is made up of Natural Apricot tiles (size 10x10 cm). The top of the washbasin, which comes complete with a drawer, has a wooden structure and is covered with clay and faced with Mandarino mosaic.

Ceramica di Treviso
Via Amendola 1, 31050 Villorba (Treviso)
0422 - 60.85.00 **F** 0422 - 60.83.17

Sieger Design Progettista *Designer*
Aloys F. Dornbracht
Köbbingser Mühle 6, D-58640 Iserlohn
+49 - 2371 - 43.30 **F** +49 - 2371 - 43.31.32
Dornbracht - Distribuito in Italia da: Marquardt
Via Poggi 13, 20100 Milano
02 - 26.66.041 **F** 02 - 23.65.443

Belle de Jour
Manopole in cristallo di Murano (realizzato da Venini) e in porcellana (prodotta dalla manifattura di Meissen) sono alcuni degli abbinamenti materici proposti da Dornbracht per i rubinetti «Belle de Jour». Articolata in tre linee di prodotto (base, exclusive, manufacture), corrispondenti ad altrettanti livelli di prezzo, la nuova rubinetteria propone gruppi monoforo a manopola singola o doppia, batterie a tre fori, gruppi vasca doccia e rubinetti per cucina. Le linee sono semplici e flessuose, quasi femminee; le manopole possono essere a crociera o piatte.

Belle du Jour
Knobs in Murano glass (produced by Venini) and porcelain (manufactured by the Meissen works) are but a few of the combinations of materials being offered by Dornbracht for «Belle de Jour» (beautiful by day) faucets. Divided up into three product lines (basic, exclusive and manufacture), corresponding to as many price levels, the new faucets and fittings offer single-hole units with a knob, either single or double, sets with three holes, bathtub-shower units and faucets for the kitchen. Lines are simple and graceful – almost feminine in mood – while knobs are the cross type or flat.

Cottoveneto
Vicolo Tentori 12, 31030 Carbonera (Treviso)
0422 - 44.58 **F** 0422 - 44.54.98

Un bagno in Cottoveneto®
Conosciuta per la lavorazione di tozzetti 10x10 cm in gres e cotto smaltato, Cottoveneto® dispone di un ricco repertorio decorativo, da qualche anno integrato dalla collezione «I Sassi del Piave®», formelle in pietra arrotondate artigianalmente sino a ottenere un effetto che ricorda i sassi di fiume. Qui è illustrata una proposta che utilizza piastrelle 10x10 cm GS 83, 20x20 cm CF 83 Marmorino giallo con accessori coordinati, decoro 10x10 cm Rilievo canne, filetto in cotto naturale 1,2x20 cm. Decorazione murale e contorno dello specchio sono realizzati con le piastrelle «Terre ritrovate®».

A bathroom in Cottoveneto®
Famed for its processing of small, 10x10 glazed floor tiles in ceramic stoneware and enameled biscuit, Cottoveneto® draws on a rich decorative repertoire, which has been combined for the past several years with the «I Sassi del Piave» (Piave River pebbles) collection of tiles in stone, rounded and smoothed by hand until an effect is achieved like that of stones worn smooth by the river. Shown here is a composition that makes use of GS 83 10x10 cm tiles, CF 83 yellow imitation marble 20x20 tiles with coordinated accessories, a 10x10 cm reed relief decor and 1.2x20 cm fillet in natural boscuit. Wall decoration and contours of the mirror are done in «Terre ritrovate®» (rediscovered lands) tiles.

Rosa dei Venti
La luminosità del cielo, i profumi di terre lontane, i colori dei paesaggi mediterranei hanno ispirato la creazione delle piastrelle della serie «Rosa dei Venti», i cui delicati cromatismi sono esaltati dalla superficie non perfettamente liscia. Sono realizzate nel formato 25x25 cm e possono essere applicate a pavimento e a parete. Fasce e listelli in decori e colori coordinati consentono la realizzazione di piacevoli composizioni.

Rosa dei Venti
The luminous glow of the sky, fragrances from faraway lands and the colours of Mediterranean landscapes inspired the creation of tiles from the «Rosa dei Venti» (wind compass rose) series, whose subtle colour schemes are enhanced by a surface that is not perfectly smooth. They are made in the 25x25-cm size and can be applied to both floor and wall. Bands and strips in coordinated decors and colours enable the user to fantasize any number of delightful compositions.

Ceramica Sant'Agostino
Via Statale 247, Sant'Agostino, 44100 Ferrara
0532 - 84.41.11 **F** 0532 - 84.61.13

Armony
Le forme della rubinetteria d'epoca sono le fonti di ispirazione anche per la serie «Armony», proposta nei consueti gruppi monoforo per lavabo e bidet, gruppi vasca e doccia, batterie a tre fori e rubinetti per cucina. La qualità delle materie impiegate e delle lavorazioni si riverbera nelle finiture, in particolare nella cromatura, garanzia di durata nel tempo.

Armony
The shapes taken by period faucets and fittings were the sources of inspiration for the «Armony» series, being offered in the customary single-hole units for washbasin and bidet, bathtub and shower units, three-hole sets and faucets for the kitchen. The high quality of the materials and workmanship used is mirrored in finishes, chromium-plating in particular, all guaranteed to last a lifetime.

Rubinetteria Webert
Via Maria F. Beltrami 11, 28014 Maggiora (NO)
0322 - 87.01.80 **F** 0322 - 87.472

Kent
Torniti da massicce barre di ottone, i rubinetti della serie «Kent» hanno manopole a croce oppure a leva, con inserti di porcellana bianca. Le bocche sono girevoli per garantire un maggiore comfort d'uso. Il valore decorativo del prodotto può essere accresciuto da soluzioni a più finiture.

Kent
Fashioned from massive brass bars, faucets from the «Kent» series are designed to fit in with interior decors that are keynoted to a classic taste. Featured are cross or lever type knobs with white porcelain inlays. Outlets are rotary to guarantee more user-friendly comfort.

Rubinetterie Zazzeri
Via del Roseto 56/64, 50012 Bagno a Ripoli (Fi)
055 - 69.05.51 **F** 055 - 69.63.09

Ingrid
Si ispira alla tradizione più classica «Ingrid», stufa per il centro stanza, realizzata in maiolica con base in conglomerato cementizio. All'interno è dotata di «Ecopalex 64», una delle varianti del sistema «Ecopalex» Palazzetti, studiato per garantire a stufe e caminetti massima sicurezza e accumulo duraturo del calore. Il sistema è costituito da un rivestimento metallico esterno, da un guscio d'acciaio ermetico e dal focolare rivestito da oltre 75 kg di piastre in ghisa. La stufa «Ingrid» misura cm 90x55x111,5 h.

Ingrid
Drawing inspiration from the most classic of traditions, «Ingrid», a heater for the center of a room, is made of majolica with a base in a concrete mix. It comes equipped, on the inside, with «Ecopalex 64», one of the variants on the Palazzetti «Ecopalex» system, which was researched to guarantee heaters and fireplaces of the maximum in safety and longlasting accumulation of heat. The system comprises an outer cladding in metal, hermetic steel shell and fireplace covered by more than 75 kgs. of cast-iron plates.
The «Ingrid» heater measures 90x55x111.5 H cm.

Palazzetti
Via Roveredo 103, 33080 Porcia (Pordenone)
0434 - 92.29.22 **F** 0434 - 92.23.55

Delfino
La linea «Delfino» comprende miscelatori termostatici per tutte le consuete tipologie da bagno: miscelatori per lavabo e bidet, gruppi vasca e doccia esterni e da incasso. Gli apparecchi termostatici garantiscono sicurezza contro le scottature e riduzione dei consumi di energia e acqua. La serie «Delfino» è disponibile nelle finiture: cromo, cromo/oro, bianco, bianco/oro, cromo satinato, cromo satinato/oro, canna di fucile/oro.

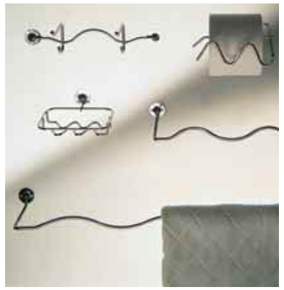
Delfino
The «Delfino» (dolphin) line encompasses thermostatic mixers covering all the customary typologies for bathroom use – mixers for washbasins and bidets, as well as bathtub and shower units, both exterior and built-in. Thermostatic apparatuses guarantee the user of safety against burns and a cut-back in the consumption of both energy and water. The «Delfino» series comes in the following finishes: chromium, chromium/gold, white, white/gold, matte chromium, matte chromium/gold and gunmetal/gold.

HUBER
Via Brughiere 50, 28017 San Maurizio (Novara)
0322 - 96.77.83 **F** 0322 - 96.77.97

Novo
Il colore è sempre più una componente della rubinetteria da bagno. Lo dimostra anche la linea «Novo», miscelatori proposti nelle consuete tipologie: lavabo (qui è illustrato l'art. 15500), bidet, vasca e doccia, le cui leve di comando possono essere fornite in rosso, giallo, blu e nelle finiture satinate argento, cromo e canna di fucile. Il loro abbinamento alla finitura cromata del corpo risulta particolarmente gradevole.

Novo
Colour is becoming an ever more vital component of the faucets-and-fittings scene in the bathroom. Living proof of this is the «Novo» line of mixers being offered in the usual typologies – washbasin (illustrated here is art. 15500), bidet, bathtub and shower, whose control levers can be supplied in red, yellow and blue and in silked silver, chromium and gunmetal finishes. Their combination with the chromium-plated finish of the body has turned out to be particularly pleasing.

GUGLIELMI RUBINETTERIE
Via Arturo Biella 27, 28075 Grignasco (Novara)
0163 - 41.81.29 **F** 0163 - 41.85.46



Wireworks: Nemo
Nato a Londra nel 1992, il marchio Wireworks identifica una produzione di oggetti di design (accessori, complementi di arredo, lampade), funzionali e dal prezzo accessibile. Qui è illustrata «Nemo», una serie per il bagno realizzata in filo di acciaio cromato (piegato a freddo e saldato), con particolari in alluminio e ceramica. Ne fanno parte i consueti elementi: dal portasalviette alla mensola (con piano in vetro), dai contenitori al portarotolo.

Wireworks: Nemo
Born in London in 1992, the Wireworks trademark identifies a line of design objects such as accessories, interior decor complements and lamps, which are both functional and distinguished for their affordable price. Shown here is «Nemo», a series for the bathroom made of chromium-plated steel wire (cold-bent and welded), with accessories in aluminum and ceramics. Forming part of the picture are the usual elements from hand-towel bars to shelves (with glass tops) and from case pieces to roll holders.

Anna Albright Progettista *Designer*
WIREWORKS - DISTRIBUITO IN ITALIA DA CIERRE® ACCESSORIES
Via Ansaldo 2, Zona Ind. Villa Selva, 47100 Forlì
0543 - 78.24.20 **F** 0543 - 78.24.93

Onyx
Le piastrelle in gres fine porcellanato della collezione «Onyx» sono proposte in nove colori base, con superficie levigata e semilevigata. Cromatismi, texture e struttura superficiale le apparentano alle pietre naturali più pregiate; qualità tecniche e prestazioni sono quelle del gres fine porcellanato, un materiale ceramico di grande affidabilità. Le piastrelle sono disponibili nei formati 40x40 cm, 19,8x40 cm e 19,8x19,8 cm; i rosoni intarsiati (80x80 cm, 120x120 cm) realizzati a idrogetto, i moduli e gli inserti decorati consentono composizioni di grande effetto.

Onyx
Tiles in fine porcelain stoneware from the «Onyx» collection are being offered in nine basic shades, with a polished and semi-polished surface. Colour schemes, texture and surface structure make these tiles kissing cousins of the most highly prized natural stones. Technical qualities and performance are those of fine porcelain stoneware, a ceramic material you can depend upon to deliver top performance from every standpoint. Tiles are available in sizes 40x40 cm, 19.8x40 cm and 19.8x19.8 cm; inlaid rosettes (80x80 cm, 120x120 cm) made with the water-jet method, modules and decorated inlays enable the user to dream up compositions with a great decorative impact.

MARAZZI TECNICA - MARAZZI CERAMICHE
Viale Regina Pacis 39, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 86.02.74 **F** 0536 - 86.05.99

Progetto Cosmos - Comet
La collezione «Progetto Cosmos», comprendente piastrelle in porcellanato 1300 °C proposte in 9 colori, 3 superfici e 2 formati di base, si è arricchita di tre nuove versioni: «Comet» (qui illustrata), «Sirrah» e «Gemini», nel formato 40x40 cm, con superficie levigata. Le piastrelle si distinguono per il movimento cromatico creato dalla miscelazione di impasti di diversa colorazione, che producono venature tono su tono o contrasti più decisi. I nuovi colori sono il grigio chiaro, il rosa aranciato e il nocciola. Rosoni intarsiati (80x80 cm) ottenuti con l'idrogetto o bordure decorate rendono esclusiva qualsiasi ambientazione.

Progetto Cosmos - Comet
The «Progetto Cosmos» collection, embracing tiles in 1300 °C porcelain stoneware offered in 9 shades, 3 surfaces and 2 basic sizes, has been enriched by the addition of three new versions – «Comet» (illustrated here), «Sirrah» and «Gemini», in size 40x40 cm, with a polished surface. Tiles are distinguished for the chromatic variety created by blending mixtures of various colours that produce tone-on-tone veinings or more marked contrasts. The new shades are pale grey, pink with an orange cast and hazel-nut. Inlaid rosettes (80x80 cm) achieved with the hydro-jet or decorated borders make any setting exclusive.

ARIOSTEA®
Via Cimabue 20, 42014 Castellarano (RE)
0536 - 81.68.11 **F** 0536 - 81.68.50

Programma Coba: seggiolino per doccia
Nato negli anni Settanta e da allora continuamente arricchito, «Programma Coba» è un insieme di elementi modulari – in acciaio inox, acciaio zincato e metallo pressofuso rivestiti in nylon poliammide 6 – con i quali si possono creare maniglioni, corrimano, parapetti e transenne, nonché sostegni per utenti con difficoltà motorie. Il seggiolino per doccia «Q10», di recente presentato, viene fissato a muro e, grazie alla reclinabilità di sedile e braccioli, dà sicurezza nell'uso della doccia senza togliere spazio. È fabbricato in nylon caricato vetro ed è disponibile in bianco, rosso, nero, giallo, verde, grigio e blu.

Programma Coba: seat for a shower
Born in the Seventies and continually enriched with new features ever since then, «Programma Coba» (Coba program) boasts a cluster of modular elements – carried out in stainless steel, galvanized steel and die-cast metal sheathed with polyamide 6 nylon – with which pull handles can be created, alongwith with handrails, low walls and barriers or screens, as well as supports for the disabled or people with motor difficulties. The «Q10» shower seat, presented recently, is fastened to the wall and, thanks to the ability of seat and arms to tilt backward, makes the user feel safe while using the shower without robbing him of space. It is manufactured in glass-weighted nylon and comes in white, red, black, yellow, grey and blue.

Carlo Bartoli Progettista *Designer*
UMBERTO CONFALONIERI
Via Prealpi 11, 20034 Giussano (Milano)
0362 - 85.13.73 **F** 0362 - 85.16.56 **Tlx** 340224

Flat - Boxes - Mis
Un programma di lavabi, ripiani e contenitori, «Flat», e due lavabi di estremo rigore «Boxes» e «Mis»: sono queste alcune delle ultime novità Agape, un'azienda che a contribuito, dagli anni Ottanta in poi, a portare il design nella stanza da bagno e che ora sta ampliando la propria sfera di interessi verso gli altri locali della casa. «Flat» (*1*) è in sistema articolato e flessibile, ben adatto a rispondere a molteplici esigenze di funzionalità, ma soprattutto capace di creare soluzioni di arredo davvero diverse, affidate a forme nitide e a materiali accuratamente scelti e abbinati: acciaio, ceramica, legno (faggio naturale e vengé), acciaio su multistrato marino, vetro, Stone® (conglomerato di resine e pietre naturali). «Boxes» (*2*) è un lavabo decisamente minimalista, formato da due scatole, una in legno vengé e una in cristallo dove, come per magia, l'acqua scorre. Infine, «Mis» (*3*) è un lavabo (e un lavatoio) con due vani portaoggetti chiusi da un coperchio scorrevole, realizzato in Pietraluce® (polvere minerale legata con poliestere) e corredato frontalmente di portasalviette in acciaio inox.

1

2 3

Flat - Boxes - Mis
A program of washbasins, shelves and case pieces, «Flat», plus a pair of washbasins, crafted with extreme rigour and dubbed «Boxes» and «Mis», are just a few of Agape's latest novelties. The company that has contributed, since the Eighties, to bringing design into the bathroom, is now expanding its sphere of interests toward the other rooms in the house. «Flat» (1) is a flexible and cleverly architected system, eminently suited to responding to a wide variety of functional needs but, even more important, capable of creating truly different interior decor solutions, interpreted through clean-cut shapes and materials that are painstakingly chosen and combined – steel, ceramics, wood (natural beech and wengé), steel on marine plywood, glass and Stone® (a conglomerate of resins and natural stones). «Boxes» (2) is a minimalist washbasin, made up of two boxes, one in wengé wood and the other in plate glass, where water flows, as if under a magic spell. Lastly, «Mis» is a washbasin (3) with two object bays closed off by a sliding lid, made of Pietraluce® (mineral dust bonded with polyester) and equipped in front with a hand-towel bar in stainless steel.

Giampaolo Benedini Progettista *Designer*
AGAPE
Via Ploner 2, 46038 Mantova
0376 - 37.17.38 **F** 0376 - 37.42.13

Joycolor Mosaic®: Ciottoli
Nuovo marchio creato da Giaretta Italia per indicare una linea di mosaici ceramici e vetrosi per pavimenti e rivestimenti, «Joycolor Mosaic®» propone soluzioni per ogni esigenza e gusto. I mosaici sono disponibili smaltati e non smaltati, in piccoli e minuscoli formati (23x23 mm, 15x15 mm, 10x10 mm), in tessere rotonde (Ø 19 mm) e rettangolari (19x61 mm), oppure a forma di sasso di fiume. È questa la peculiarità nella nuova linea «Ciottoli», tessere di forme irregolari, smaltate, fornite montate su fogli (280x280 mm) e disponibili nei colori blu, verde e nero.

Joycolor Mosaic®: Ciottoli
A new trademark created by Giaretta Italia to point the way to a line of ceramic and glassy mosaics for floors and facings, «Joycolor Mosaic®» offers solutions for every need and taste. Mosaics are supplied either with or without enamel, in small and minuscule sizes (23x23 mm, 15x15 mm, 10x10 mm), in round (Ø19 mm) and rectangular (19x61 mm) tesserae, or in the form of a river pebble. The idiosyncrasy of the new «Ciottoli» (pebbles) line are tesserae in irregular shapes, enameled and supplied mounted on sheets (280x280 mm) and available in blue, green and black.

GIARETTA ITALIA
Viale Europa 22, 36020 Pove di Grappa (Vicenza)
0424 - 80.83.41 **F** 0424 - 80.87.55
E-mail: info@giarettaitalia.it

Sistema TC
Apparentemente tutto resta uguale, ma il nuovo sistema di miscelazione «TC» inventato da Stella cambia davvero le carte in tavola. Le parti a vista sono quelle delle tradizionali batterie a tre fori: in realtà il rubinetto di sinistra, alimentato ad acqua calda e fredda, imposta la temperatura, mentre quello di destra apre, chiude e regola il flusso dell'acqua senza intervenire sulla temperatura. Il sistema si adatta a tutte le forme e a tutti gli stili, unendo i vantaggi tipici del monocomando a quelli dei rubinetti a tre fori (facilità e gradualità di regolazione inalterate nel tempo).

TC System
To all appearances, the item is the same as ever, but the new «TC» mixing system invented by Stella has actually changed the whole setup. The visible parts are those of the traditional sets with three holes but, in reality, the faucet to the left, supplied with both hot and cold water, sets the temperature, while the one on the right turns on and off and adjusts the flow of water without doing a thing to the temperature. The system fits in beautifully with all shapes and all styles, combining the advantages typical of the single-control faucet with those of three-hole faucets (ease and gradualness of adjustment unaltered over the long haul).

RUBINETTERIA STELLA
Via Camerini 8, 20131 Milano
02 - 28.41.144 **F** 02 - 28.47.836

Giocostar
«Giocostar» è un sistema di riscaldamento che applica all'impianto termoidraulico tecniche e concetti analoghi a quelli dell'impianto elettrico. Le prese idrauliche, da incassare a parete e posizionabili a piacere, si presentano come scatole di derivazione al cui interno speciali valvole collegano il sistema di distribuzione dell'acqua ai radiatori, dotati di teste termostatiche e allacciati a esso per mezzo di due tubi flessibili in materiale sintetico. Prevedendo in ogni locale due o più prese idrauliche, si può ottenere un impianto che si adatta a ogni esigenza, con radiatori collocati o spostati là dove serve. Le prese non utilizzate sono coperte da coperchi.

Giocostar
«Giocostar» is a heating system, which applies to the thermo-hydraulic system, techniques and concepts that are analogous to those applied to the electric system. The hydraulic outlets, to be built into the wall and positioned as the user wishes, look like connector blocks, to whose interior special valves connect the system for distributing water to the radiators, equipped with thermostatic heads and hooked up to it by means of a pair of hoses in a synthetic material. By providing two or more hydraulic outlets in every room, you can create a system that adapts to all needs, with radiators situated or moved anywhere they are needed. Unused outlets are masked by covers.

GIACOMINI
28017 S. Maurizio d'Opaglio (Novara)
0322 - 92.31.11 **F** 0322 - 96.256
http: //www.anima-it.com/giacomini/

Termoarredatori Irsap
La famiglia dei termoarredatori Irsap vanta ora sette modelli. I più recenti (*nella foto,* i primi tre a partire da sinistra) sono: «Goccia», radiatore scaldasalviette con tubi Ø 18 mm curvi saldati su collettori tondi, disponibile in tre altezze (765-1183-1753 mm) e tre larghezze (500-600-745 mm); «Scia», con tubi Ø 25 mm diritti saldati su collettori tondi, proposto in quattro altezze (684-1044-1404-1764 mm) e quattro larghezze (501-601-701-901 mm); e infine «Pareo», radiatore scaldasalviette con tubi ovali (30x20 mm), fornito in tre altezze (800-1200-1800 mm) e sei larghezze (400-450-500-550-600-750 mm). Ampia per tutti la gamma dei colori.

Irsap thermo-decorators
*The Irsap family of thermo-interior-decorators now vaunts seven models. The most recent (*photo *shows the first three, starting from the left) are «Goccia» (teardrop), a towel-heating radiator with curved 18-mm pipes (Ø 18 mm) welded to round collectors, which comes in three heights (765-1183-1753 mm) and three widths (500-600-745 mm); «Scia» (wake), with straight pipes measuring 25 mm in Ø, welded to round collectors, offered in four heights (684-1044-1404-1764 mm) and four widths (501-601-701-901 mm); and lastly, «Pareo», a towel-heating radiator with oval pipes (30x20 mm), supplied in three heights (800-1200-1800 mm) and six widths (400-450-500-550-600-750 mm).*

IRSAP
Via Nazionale Adriatica, 45031 Arquà Polesine (RO)
0425 - 46.66.11 **F** 0425 - 46.50.44
E-mail: irsap@archimedia.it

Caminetti Kingfire®
I caminetti da riscaldamento Kingfire® sono vere e proprie macchine generatrici di calore funzionanti a legna. Tra i prodotti più significativi si ricordano: «King 65», un inserto (formato da una robusta struttura portante in acciaio e da un focolare in ghisa, racchiusi da un mantello in acciaio che fa da zona di scambio termico, con porta battente in vetro ceramico ad alta resistenza) facilmente collocabile in ogni progetto d'interni; «Magic Biturbo», termocaminetto con vetro prismatico a misura d'uomo; infine, «Magic Bifrontale», termocaminetto con vetro sui due lati opposti del focolare, da installare tra due locali.

Kingfire® fireplaces
Kingfire® heating fireplaces are outright wood-burning heat generators. Among the company's more important products are «King 65», an inlay (made up of a sturdy support structure in steel and a fireplace in cast iron, enclosed within a mantle in steel that acts as a thermal exchange area, with a side-hinged door in high-resistance ceramic glass), that fits in easily with every conceivable interior design; «Magic Biturbo», a thermo-fireplace with prismatic glass made to a man's measure; and lastly, «Magic Bifrontale», a thermo-fireplace with glass on the two facing sides of the fireplace, which is installable between two rooms.

VIBRALIT
Via Montegrappa 19-21, 20060 Truccazzano (MI)
02 - 95.07.31 **F** 02 - 95.83.287

Caldaia murale VM/VMW ATMOblock
L'esclusivo sistema di combustione AFC, Air Flow Control, che garantisce un ottimale controllo dell'aria nella camera di combustione e il doppio sensore fumi di nuova concezione e di esclusiva progettazione Vaillant assicurano alle caldaie murali «VM/VMW ATMOblock» un costante controllo di fiamma, una migliore evacuazione dei fumi e quindi una maggiore sicurezza di funzionamento. Sono fornite nelle versioni per riscaldamento e produzione acqua calda sanitaria o per solo riscaldamento, entrambe disponibili con potenza termica nominale di 18, 24 e 28 kW/h. Possono riscaldare abitazioni con superficie da 50 a 300 mq.

VM/VMW ATMOblock wall boiler
Vaillant's AFC or Air Flow Control exclusive combustion system that ensures optimal control of the air in the combustion chamber and a dual fume sensor, which is based on a new concept and an exclusive Vaillant design, ensure « VM/VMW ATMOblock» wall boilers of a constant check on the flame, a more efficient evacuation of fumes and therefore far greater functioning safety. They are supplied in versions for heating/sanitary hot water production or for heating only, both being available with a rated thermal power of 18, 24 and 28 kW/hour. They can heat habitations with a surface of from 50 to 300 square meters.

VAILLANT
Via B. Crespi 70, 20159 Milano
02 - 69.71.21 **F** 02 - 69.71.22.00

Oblique
Un mercato sempre più esigente impone la ricerca di prodotti innovativi, i cui contenuti tecnici ed estetici si concretizzino in forme equilibrate e funzionali. Dallo studio di una nuova cartuccia a dischi ceramici è nato «Oblique», miscelatore monocomando non privo di originalità.

Oblique
A market that's ever more demanding forces producers to carry out nonstop research on innovative products, whose technical and aesthetic content is expressed in exquisitely balanced and functional shapes. «Oblique», a single-control mixer that's not without its own brand of originality, was born of research on a new ceramic-disk cartridge.

RCG - RUBINETTERIA ERRE.CI.GI.
Via Leopardi 10, 20091 Bresso (Milano)
02 - 61.43.015 **F** 02 - 61.00.821 **Tlx** 324617

Domus KV ISC
Da installare a pavimento, «Domus» è una caldaia a gas a presa d'aria pensata per gli appartamenti privi di canna fumaria. Proposta in diversi modelli, offre rendimento elevato, controllo della fiamma a ionizzazione, sicurezza di funzionamento, possibilità di regolazione integrata, facilità di installazione e manutenzione.

Domus KV ISC
Designed to be installed on the floor, «Domus» is a gas boiler with an air intake conceived for apartments that have no flue. Offered in various models, it boasts a high thermal yield, control of the ionization flame, functioning safety, an integrated-adjustment option and ease of installation and maintenance.

RIELLO - DIVISIONE SISTEMI AMBIENTE
Via Caterina Visconti 11, 37045 Legnago (Verona)
0442 - 63.01.11 **F** 0442 - 22.378

Anthologhia - Domino
Le bordure «Domino», fornite premontate su rete (in moduli da 5x30 cm) arricchiscono la linea mosaico «Anthologhia». Sono realizzate con la tecnica dell'idrogetto e sono utilizzabili come elementi decorativi e come fasce per raccordare superfici piastrellate a due colori posate sulla stessa parete. Le bordure, in Monopress, sono proposte in sei diversi segni e in varie tonalità.

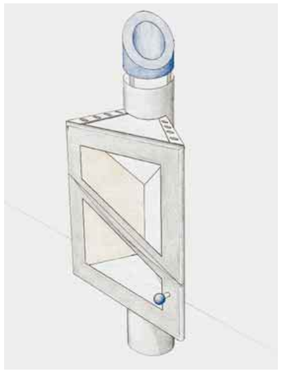
Anthologhia - Domino
«Domino» friezes, supplied pre-mounted on mesh (in modules measuring 5x30 cm) have enriched the «Anthologhia» line of mosaics. Created with the water-jet technique, the friezes can be used as decorative elements and bands for connecting tiled surfaces in two colours laid on the same wall. The friezes, in Monopress, are being offered in six different signs and various tones.

APPIANI - I.C.R. INDUSTRIE CERAMICHE RIUNITE
Via Pordenone 13, 31046 Oderzo (Treviso)
0422 - 81.53.08 **F** 0422 - 81.40.26

Nectra Top
Le caldaie a gas «Nectra Top» sono studiate per consentire la sostituzione di un vecchio apparecchio (di qualsiasi produzione) senza dover effettuare interventi murari, grazie a una speciale struttura di aggancio presente di serie su tutti i modelli. Disponibili nelle potenzialità di 23 e 28 kW/h, le caldaie elettroniche «Nectra Top» (anche da esterno) forniscono riscaldamento e riscaldamento+acqua calda; grazie alla modulazione continua di fiamma, offrono una potenza calibrabile per ogni clima ed esigenza abitativa e una temperatura dell'acqua stabile, regolabile dall'utente, indipendentemente dalla portata.

Nectra Top
«Nectra Top» gas boilers are researched to make possible the replacement of an old apparatus (no matter what company produced it) without having to break into the wall, thanks to a special connecting structure, which is a standard feature that comes with all models. Available in powers of 23 and 28 kW/h, «Nectra Top» electronic boilers (installable outdoors as well) supply heat and heat+hot water. Thanks to their continuous modulation of the flame, they offer a power that can be calibrated for all climates and habitational needs and a stable water temperature, which can be adjusted by the user, quite apart from the capacity of the boiler.

CHAFFOTEAUX ET MAURY - C.M.I.
Via Morandi, 20077 Melegnano (Milano)
02 - 98.20.31 **F** 02 - 98.20.32.27



Damasan
I prodotti Antrax, che l'azienda definisce "caminetti moderni" in quanto sintetizzano i vecchi concetti di caminetto e stufa, sono apparecchi funzionali (con camere di combustione appositamente studiate), di dimensioni contenute e di forme geometriche, facilmente inseribili negli ambienti contemporanei. L'ultima proposta si chiama «Damasan» ed è un caminetto a focolare chiuso realizzato in acciaio inox e ferro.

Damasan
Antrax products, which the company calls "modern fireplaces", because they synthesize the old concepts of hearth and heater, are highly functional units, featuring specifically researched combustion chambers, diminutive dimensions and geometric forms that are easy to fit into any contemporary interior decorating scheme. The company's latest model is known as «Damasan» and comprises a hearth and closed fireplace made of stainless steel and iron.

Andrea Crosetta Progettista *Designer*
ANTRAX
Piazza della Serenissima 20
31033 Castelfranco Veneto (Treviso)
0423 - 73.79.23 **F** 0423 - 74.45.07
http: //www.antrax.it **E-mail:** /Antrax@aziende.it

Accessori da bagno
La rigorosa semplicità sembra essere la caratteristica dominante dei prodotti Rosso Objekte, il cui catalogo comprende accessori in acciaio per la cucina e il bagno. Qui sono illustrati alcuni elementi della collezione bagno: lampada da specchio, armadietto con specchio, mensola, portasalviette, ganci da muro… Particolarmente curati appaiono i bastoni per tende da doccia, completi di supporti per il fissaggio a muro e di anelli con gancio per appendere le tende.

Bathroom accessories
Rigorous simplicity seems to be the outstanding characteristic of Rosso Objekte products, whose catalogue includes accessories in steel for both kitchen and bathroom. Illustrated here are a number of elements from the bathroom collection – a mirror lamp, cabinet with a mirror, shelf, hand-towel bar, wall hooks... Rods for shower curtains have obviously been made the object of painstaking workmanship and come complete with supports for wall anchorage and rings with a hook for hanging the curtains.

Nimbus Design Progettista *Designer*
ROSSO OBJEKTE VON NIMBUS DESIGN
D-70193 Stuttgart
+49 - 711 - 63.64.411 **F** +49 - 711 - 63.00.66

Multirhoss
Nei tubi di collegamento tra l'unità centrale e le unità terminali del sistema «Multirhoss» scorre acqua e non freon: è questa la grande novità di un sistema multi-split versatile ed economico che dispone di tre diverse unità esterne (Idrosystem, Combiclima e CWH) e di numerose combinazioni possibili nell'abbinamento dei terminali, cosicché ogni impianto può essere personalizzato sulle esigenze dell'utente. Per i terminali interni si può scegliere tra «UTB», unità di trattamento aria canalizzabile a moduli componibili, «Idrowall», ventilconvettore a parete, e «Brio» (qui illustrato), a pavimento e a soffitto, proposto in diversi colori.

Multirhoss
Flowing through the pipes connecting the central and terminal units of the «Multirhoss» system you will find water, not freon. This is the striking novelty of a versatile multi-split system that vaunts three different outdoor units (Hydrosystem, Combiclima and CWH) not to speak of numerous conceivable combinations of terminals, so that every system can be customized on the basis of the user's needs. For indoor terminals, you have three options to choose from «UTB», an air treatment unit that can be canalized, with sectional modules, «Idrowall», a wall unit and «Brio» (illustrated here), a floor and ceiling unit, offered in various colours.

RHOSS
Viale Aquileia - C.P. 226, 33170 Pordenone
0434 - 54.91.11 **F** 0434 - 43.575 **Tlx** 450071

Doge
Il radiatore termobagno «Doge» riunisce in sé l'essenziale semplicità dei profili tubolari sovrapposti e la sobria eleganza delle regolari curvature ad ampio raggio degli elementi orizzontali, diventando così parte dell'arredo oltre che corpo scaldante. Le possibilità di integrazione con l'arredamento sono favorite dalla vasta gamma di colorazioni RAL offerte a richiesta. «Doge» è disponibile in 16 modelli (5 altezze e 4 larghezze), con potenze da 500 a oltre 200 Watt. Il funzionamento elettrico è offerto come optional.

Doge
The «Doge» thermo-bath radiator brings together into one item the essential simplicity of overlapping tubular profiles and the sober elegance of the regular, wide-radius curvatures of horizontal elements, thus becoming part of the interior decor as well as a heating body. The possibilities for integrating with the interior decorating scheme are favoured by a vast spectrum of RAL tones, offered upon request. «Doge» is available in 16 models (5 heights and 4 widths), with a power of from 500 to more than 200 Watts. Electric functioning is offered as an optional.

TONON
Via Fabrizio Plinio - Zona Industriale
31046 Oderzo (Treviso)
0422 - 81.52.79 **F** 0422 - 81.52.95
http: //www.tonon.it
E-mail: /tonon@oderzo.nettuno.it

New Haven
Realizzata per l'omonima collezione da bagno Villeroy & Boch, la linea «New Haven» comprende il miscelatore monocomando per lavabo (qui illustrato), il miscelatore per bidet e una "torre vasca" (con allacciamenti a pavimento), concepita per le vasche a sé stanti, nella quale sono inseriti il miscelatore vasca/doccia da incasso con deviatore integrato, la bocca di erogazione per la vasca e la doccetta con flessibile. Corpo e leva dei miscelatori sono in ottone nobile, con finitura cromo o cromo/satinato.

New Haven
Produced for Villeroy & Boch's bathroom collection by the same name, the «New Haven» line includes a single-control mixer for a washbasin (shown here), a mixer for a bidet and a "bathtub tower" (with floor connections), conceived for free-standing bathtubs, into which a built-in bathtub/shower mixer with an integrated shunt is inserted, alongwith the delivery outlet for the bathtub and hand shower with hose. Body and lever of the mixers are in top-grade brass, with a chromium or chromium/silked finish.

JADO
Paul-Erlich-Straße 5, D-63322 Rödermark
+49 - 6074 - 89.601 **F** +49 - 6074 - 89.62.08
JADO ITALIA
Frazione Baitoni - Zona Artigianale
38080 Bondone (Trento)
0465 - 68.92.60 **F** 0465 - 68.92.61

Coleman
Il lavabo «Coleman» è caratterizzato da un profondo bacino centrale circondato da un ampio e regolare ripiano quadrangolare. Lo stesso ripiano completa la base d'appoggio nella parte sottostante. Il progetto è completato da alcuni arredi in faggio naturale e midollino, comprendenti una specchiera con illuminazione incorporata, un carrello portabiancheria e altri contenitori verticali.

Coleman
The «Coleman» washbasin is characterized by a deep central basin, surrounded by a full and regular quadrangular shelf. This shelf rounds out the support in the section underneath. The design is completed by several furnishings in natural beechwood and rattan-core, including a large mirror with built-in lighting, a laundry trolley and other vertical case pieces.

Antonio Bullo Progettista *Designer*
EIDOS
Via Müller 34, 28044 Verbania
0323 - 58.13.04 **F** 0323 - 53.892
http: //www.planeteidos.com
E-mail: info@planeteidos.com

Crollino
La linea di miscelatori monocomando «Crollino» comprende i consueti apparecchi per il bagno (lavabo, bidet, gruppi vasca/doccia, doccia saliscendi) e due modelli per la cucina. Qui è illustrato il gruppo vasca con doccia duplex. Finiture cromo, cromo/oro. La serie «Crollino» è garantita 5 anni.

Crollino
The «Crollino» line of single-control mixers includes the customary units for the bathroom (washbasin, bidet, bathtub/shower units and up-and-down shower) and two models for the kitchen. Illustrated here is the bathtub unit with duplex shower. Chromium and chromium/gold finishes. The «Crollino» series is guaranteed for five.

I Crolla - Roberto Crolla
Via della Cave 9, 28010 Alzo di Pella (Novara)
0322 - 96.91.00 **F** 0322 - 96.95.49

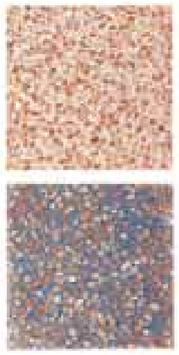
Serie MCF-MCFH
Mitsubishi Electric offre un vastissimo assortimento di climatizzatori, sistemi di climatizzazione e recuperatori totali di calore rigorosamente studiati non solo per garantire il massimo comfort, ma anche per ridurre al minimo i consumi elettrici, l'inquinamento acustico e l'impatto delle opere di installazione. L'apparecchio qui illustrato, «MCF/MCFH», appartiene alla linea residenziale ed è uno split con unità interna a pavimento o soffitto. Sempre per le abitazioni, Mitsubishi Electric propone «MSX-24», un nuovo multi-split che consente di collegare sino a quattro unità interne a parete.

MCF-MCFH Series
Mitsubishi Electric is offering a seemingly endless assortment of air conditioners, air-conditioning systems and total regenerators of heat, that have been rigorously researched, not only to guarantee the maximum comfort, but also to reduce to a bare minimum the consumption of electricity, acoustical contamination and the impact of installation jobs. The apparatus illustrated here, « MCF/MCFH», belongs to the residential line and is a split with an interior unit in either floor or ceiling. Mitsubishi Electric is offering « MSX-24», a new multi-split that allows the user to connect up to four interior wall units.

Mitsubishi Electric Europe
Via Paracelso 12, Centro Direzionale Colleoni - Palazzo Perseo - Ingresso 2, 20041 Agrate (Milano)
039 - 60.531 **F** 039 - 60.57.694 **Tlx** 320873
Numero Verde 167 - 275902

Alfabeto della Memoria
Le piastrelle da pavimento qui illustrate sono costituite da un supporto in calcestruzzo e da uno strato nobile di usura in cemento ad alta resistenza e granuli di marmo selezionato. Nato dallo studio delle colorazioni che caratterizzavano le vecchie produzioni di marmette, il progetto «Alfabeto della Memoria » approda alla realizzazione di una serie che, pur mantenendo le caratteristiche materiche del passato, ritrova in queste scelte cromatiche (6 diverse tonalità) freschezza e originalità.

Alfabeto della Memoria
The floor tiles illustrated here are made up of a support in concrete and a top-grade wear layer in high-resistance cement and select marble granules. Born of research on the colouring solutions that characterized the old production of imitation marble tiles, the «Alfabeto della Memoria» (memory alphabet) design has inspired the creation of a series that, while maintaining the material characteristics of the past, has found freshness and originality in these chromatic options (six different tones).



Ceramica Bardelli
Via Pascoli 4-6, 20010 Vittuone (Milano)
02 - 90.11.10.30 **F** 02 - 90.26.07.66

Ambra
I miscelatori monocomando «Ambra» impiegano materiali e criteri produttivi selezionati ma hanno un prezzo interessante e competitivo. La linea comprende tutte le tipologie del bagno (lavabo, bidet, gruppi vasca/doccia) e alcuni modelli per cucina, compreso il miscelatore monocomando per lavello con attacco per lavastoviglie. La gamma delle finiture è davvero vasta e spazia dal tradizionale cromo al bronzo satinato, dal canna di fucile alle versioni colorate.

Ambra
«Ambra» single-control mixers make use of select materials and productive criteria but feature an intriguing and competitive price. The line encompasses all the typologies found in a bathroom (washbasin, bidet and bathtub/shower units) and a number of models for the kitchen, including the single-control mixer for washbasins with a connection for the dishwasher. The spectrum of finishes is virtually endless and ranges from traditional chromium to silked bronze and from gunmetal to coloured versions.

Eurorama Rubinetterie
Via Dott. Pietro Botto 8, 13017 Quarona (Vercelli)
0163 - 43.04.82 **F** 0163 - 43.04.72

Hansaeco - Hansaeco-Top
«Hansaeco» è una cartuccia universale per miscelatori monocomando dotata di un economizzatore incorporato. Il dispositivo suddivide lo spazio di apertura della leva in due zone: all'interno della zona di economia viene messa a disposizione la quantità d'acqua sufficiente per le piccole necessità. Un'azione frenante nel movimento della leva segnala il raggiungimento del limite della zona di economia; per un fabbisogno superiore, è sufficiente superare tale limite per entrare nella zona di comfort e disporre della massima erogazione. «Hanseco-Top» aggiunge a queste caratteristiche la presenza di un'unità di controllo di energia.

Hansaeco - Hansaeco-Top
«Hansaeco», a universal cartridge for single-control mixers, comes equipped with a built-in economizer. The device divides the opening space of the lever into two areas. Placed at the user's disposal on the inside of the economy area is a quantity of water that suffices for his minimal necessities. A braking action in the movement of the lever notifies him that the limit of the economy area has been reached. If he needs more water, all he has to do is overstep the limit, thus entering the comfort zone and accessing maximum delivery. « Hanseco-Top» adds to these features the presence of an energy control unit.

Hansa Italiana
Via Francesca 19/D, 25030 Coccaglio (Brescia)
030 - 77.02.131 **F** 030 - 77.02.132

Lastrika Plus
La monocottura lucidata (levigata) è un procedimento complesso e delicato che permette di realizzare superfici in ceramica dal nitore inaspettato. Uno dei primi frutti dell'applicazione di questo processo esclusivo, messo a punto da Girardi® Ceramiche, è rappresentato dalla serie «Lastrika Plus», piastrelle (formato 33,3x33,3 cm) che si distinguono per resistenza e inalterabilità nel tempo, proposte in quattro varianti cromatiche.

Lastrika Plus
Polished single-fired clay involves a complex and delicate procedure that makes it possible to create surfaces in ceramics with a brilliant luster. One of the first fruits of the application of this exclusive process, developed by Girardi® Ceramics, was the «Lastrika Plus» series of tiles (size 33.3x33.3 cm) that are outstanding for their toughness and unalterability over the long haul. They are offered in four chromatic variants.

Girardi® Ceramiche
Via Nazionale 100
33056 Palazzolo dello Stella (Udine)
0431 - 52.55.11 **F** 0431 - 52.55.52

Corona Inverter
I climatizzatori Corona sono frutto della ricerca tecnologica giapponese più avanzata. In particolare, i climatizzatori in pompa di calore «Inverter» costituiscono un sistema di riscaldamento innovativo ed economico, utile per integrare i tradizionali sistemi nelle mezze stagioni. «Inverter» è un dispositivo elettronico che regola e gestisce la potenza erogata dal motore della pompa di calore secondo le esigenze delle persone e dell'ambiente. La climatizzazione in pompa di calore permette un clima ideale per ventilazione, umidità e purezza dell'aria in tutte le stagioni, assicurando risparmio energetico e rispetto della natura (è l'aria esterna ad essere usata come fonte di calore).

Corona Inverter
Corona air conditioners are the fruit of the most advanced Japanese technological research. «Inverter» heat pump air conditioners, in particular, constitute a heating system that's both innovative and economical as well as useful for supplementing traditional systems during the periods between seasons. «Inverter» is an electronic device that adjusts and manages the power delivered by the motor on the heat pump in accordance with the needs of both a room and the people in it. Heat pump air conditioning creates an ideal climate for ventilation, humidity and air purity in all seasons, ensuring big savings in energy and respect for nature.

Eca® Technology
Via dell'Industria 51, 36040 Grisignano di Zocco (Vi)
0444 - 41.83.88 **F** 0444 - 41.83.55
http: //www.ECATECH.it

Taxi
La serie di miscelatori monocomando «Taxi» si distingue per praticità e affidabilità. Declinata nelle consuete tipologie da bagno e cucina, adotta una cartuccia a dischi ceramici, realizzata da Cristina®, che garantisce ottima manovrabilità protratta nel tempo, ampio angolo di apertura ed eccellente comfort zona (arco descritto dalla leva in cui le temperature di erogazione sono comprese tra i 34 e 42 °C). L'elemento di miscelazione è dotato di una ghiera di fermo per la pre-regolazione delle temperatura, che può funzionare sia come limitatore della stessa (antiscottatura) sia per il blocco permanente della temperatura di erogazione.

Taxi
The «Taxi» series of single-control mixers is distinguished for its practicalness and reliability. Interpreted in the customary bathroom and kitchen typologies, it makes use of a ceramic-disk cartridge, produced by Cristina®, thus guaranteeing topnotch manageability over the long haul, a wide opening angle and a superb comfort area (the arc described by the lever in which delivery temperatures range from 34 to 42 °C). The mixing element comes equipped with a ring nut for pre-adjustment of temperatures, functioning not only as a brake on the latter (burn prevention), but also as a permanent block of the delivery temperature.

Rubinetterie Cristina
Via Fava 56, 28024 Gozzano (Novara)
0322 - 95.63.40 **F** 0322 - 95.65.56

Deumidificatore
I deumidificatori rendono gli ambienti più sani e confortevoli controllando l'umidità contenuta nell'aria; se sono montati su ruote e di peso ridotto, come in questo caso, possono essere spostati là dove serve. Il demidificatore qui illustrato viene proposto in due modelli (capacità di deumidificazione 8-12 litri/giorno, potenza elettrica assorbita 190-300 W); funziona con una temperatura minima di 2 °C; la tanica da 4 litri raccoglie l'acqua di condensa e un sistema di sicurezza spegne automaticamente l'apparecchio segnalando che deve essere svuotata; dopo essere stata filtrata, l'aria viene diffusa da un ventilatore attraverso ampie griglie frontali.

Dehumidifier
Dehumidifiers make rooms healthier and more comfortable by controlling the humidity content of the air. If mounted on wheels and light in weight, as in this case, they can be moved wherever needed. The dehumidifier illustrated here is being offered in two models (dehumidifying capacity: 8-12 liters/day, electric power absorbed: 190-300 W). It functions at a minimum temperature of 2 °C. The 4-liter tank collects condensate water, while a safety system turns the unit off automatically, notifying the user that it should be emptied. After being filtered, the air is distributed by a fan through large frontal grills.

Carrier
Via R. Sanzio 9, 20058 Villasanta (Milano)
039 - 36.361 **F** 039 - 36.36.535
Numero Verde 167 - 83.40.48

Daikin Split
Il climatizzatore Daikin «Split» a pompa di calore controlla la temperatura, l'umidità, il movimento e il grado di pulizia dell'aria degli ambienti, agendo come apparecchio raffreddante nei periodi caldi (il fluido refrigerante sigillato nell'unità interna assorbe l'eccesso di calore interno, lo trasferisce all'unità esterna che lo disperde nell'atmosfera) e come sistema riscaldante nei mesi invernali (con la pompa di calore si può invertire il ciclo sopra descritto ed estrarre calore dall'aria esterna per immetterlo negli ambienti). La gamma «Split» comprende unità interne a parete e a pavimento e l'unità esterna. Possibilità di controllo a distanza.

Daikin Split
Daikin's «Split» heat pump air conditioner controls the temperature, humidity, movement and degree of cleanliness of the air in rooms, by acting as a cooling unit during warm periods (the cooling fluid sealed into the interior unit absorbs any excess interior heat and transfers it to the exterior unit, which scatters it into the atmosphere) and a heating system during winter months (the heat pump can be used to reverse the cycle described above and extract heat from the air outdoors to send it into the rooms). The «Split» spectrum includes interior wall and floor units, as well as an outdoor unit. Remote control option.

Daikin Europe
Zandvoordestraat 300, B-8400 Oostende
http: //www.daikin.be
Distribuito in Italia da Siti
Via Trebbia 20, 20135 Milano
02 - 58.31.72.08 **F** 02 - 58.31.73.13

Grohedal®
Studiata appositamente per il mercato italiano, la cassetta da incasso «Grohedal®» offre soluzioni tecniche e pratiche di notevole interesse, a partire dallo sviluppo orizzontale e dalle dimensioni (550x485 mm, spessore 80 mm), che garantiscono maggiore pressione di scarico e si dimostrano ideali per i tavolati normalmente utilizzati in Italia. In caso di manutenzione, i meccanismi interni si montano e smontano con facilità. La cassetta è dotata di "tasto stop": dopo la prima pressione, è sufficiente ripremere la piastra di azionamento per interrompere lo sciacquo. Il risparmio d'acqua è rilevante.

Grohedal®
Specifically researched for the Italian market, the built-in flush tank has notably intriguing technical and practical solutions to offer, starting with its development in a horizontal direction and dimensions (550x485 mm, thickness 80 mm), which guarantee greater pressure on the flush mechanism and have proven to be ideal for interior masonry customarily used in Italy. Interior mechanisms are easily assembled and dismantled. The tank comes equipped with a "stop key". When flushing, all you have to do, if you want to stop it, is press the plate again. Which means you save a great deal of water.

Grohe
Via Castellazzo 9/B, 20040 Cambiago (Milano)
02 - 95.94.01 **F** 02 - 95.94.02.63
Numero Verde 167-289025

Sanitari girevoli a scomparsa
Sanygen produce sistemi sanitari integrati a scomparsa che consentono grande risparmio di spazio, massima igiene e funzionalità. La serie «Standard Line» comprende vaso, bidet e vaso+bidet che, ruotando in senso verticale grazie a un particolare meccanismo, scompaiono nella parete e liberano (chiusi sporgono di soli 9,5 cm) lo spazio occupato in posizione d'uso. Un doppio flusso d'acqua dall'alto e dal basso (totale 6 litri) garantisce la perfetta pulizia del vaso. «Compact Line» è invece una struttura monoblocco che realizza un bagno completo in soli 0,260 mq. I sanitari sono in ceramica.

Retractable revolving sanitary units
Sanygen produces retractable integrated sanitary systems, in which technology and hydraulic engineering join hands to achieve big savings in space and the ultimate in hygiene and functional prowess. The «Standard Line» series embraces bowl, bidet and bowl+bidet which, rotating in a vertical direction thanks to a special mechanism, disappear into the wall and free the space occupied in the use position. A dual flow of water from both top and bottom for a total of 6 liters guarantees flawless cleaning of the bowl. «Compact Line», on the other hand, is an enbloc structure that creates a complete bathroom in only 0.260 square meter of space. Sanitary items are in ceramics.

Sanygen
Piazza Panciani 5, 06049 Spoleto (Perugia)
0743 - 22.00.80 **F** 0734 - 22.00.61

Minimal
«Minimal» è una serie completa di accessori da bagno in acciaio inox marino 316-L, materiale accuratamente scelto per la sua resistenza alla corrosione e per le specifiche caratteristiche meccaniche. Ne fanno parte i consueti elementi: dal portasalviette allo specchio, dal portasapone alla piantana, nonché la nuova serie di rubinetti appositamente realizzata da KWC.

Minimal
«Minimal», a complete series of bathroom accessories, is made of 316-L marine stainless steel, a material that was deliberately chosen for its resistance to corrosion and specific mechanical characteristics. Members of the series are the elements inevitably found in the bathroom, ranging from towel bars to mirrors and from soap dishes to pedestals, not to speak of a new series of faucets created for the purpose by KWC.

Giulio Gianturco Progettista *Designer*
BOFFI
Via Oberdan 70, 20030 Lentate sul Seveso (Milano)
0362 - 53.41 **F** 0362 - 56.50.77

Climatizzatori a parete Split-system Artel®
Regolabili mediante telecomando, silenziosi e funzionali, i climatizzatori a parete Split-system Artel® distribuiscono uniformemente aria fresca alla giusta umidità durante i mesi caldi, mentre nelle mezze stagioni forniscono una ventilazione ad aria calda che integra o sostituisce l'impianto di riscaldamento. Sono disponibili in sei modelli con diverse potenze. L'unità interna misura 890x300x170 mm.

Artel® Split-system wall air conditioners
Adjustable by means of a remote control device, noiseless and highly functional, Artel®'s Split-system air conditioners distribute fresh air with the right humidity percentage evenly throughout a room during the hot months but supply hot-air ventilation during between-season periods, thus supplementing or replacing the heating system. Available are six models with different degrees of power. The interior unit measures 890x300x170 mm.

ARTEL®
Viale Artigianato 34
36030 S. Vito di Leguzzano (Vicenza)
0445 - 59.50.00 **F** 0445 - 59.59.00
Numero vVerde 167-010068

Serie Compact
I climatizzatori multisplit della serie «Compact» sono dotati di un doppio filtro che elimina odori, fumi, pollini e batteri, fornendo aria pulita in ogni stanza. Il sistema consente infatti di climatizzare contemporaneamente e in modo indipendente più stanze, in quanto le unità interne possono operare da sole o insieme, ciascuna alle condizioni ritenute ottimali dall'utilizzatore. Le unità interne (270x805x177 mm) vengono manovrate da un telecomando a raggi infrarossi con display a cristalli liquidi. Il tubo refrigerante che collega l'unità centrale con le periferiche può essere lungo sino a 15 metri.

Compact series
Multisplit air conditioners from the «Compact» series come equipped with a double filter that gets rid of odours, fumes, pollen and bacteria, thus filling each room with clean air. The system also makes it possible to air-condition several rooms at the same time, each one independently of the others, since interior units can operate either alone or together, each under the conditions considered optimal by the user. Interior units (270x805x177 mm) are manipulated by an infra-red remote control with a liquid-crystal display. The cooling pipe that connects the central unit with the peripheral ones is supplied in lengths of up to 15 meters.

ARGO - FILIBERTI
Via Varese 90, 21013 Gallarate (Varese)
0331 - 75.51.11 **F** 0331 - 77.62.40

Dispositivi di controllo
Caldaie e climatizzatori non funzionerebbero se non ci fossero dei dispositivi che regolano temperatura, umidità o potenza assorbita: queste apparecchiature sono solo uno dei tanti settori in cui opera Imit (certificata ISO 9001 sino dal 1991), un'azienda che fornisce tutto quanto serve a controllare i sistemi che rendono confortevole un ambiente consumando meno energia. Per gli impieghi domestici, Imit produce termostati e cronotermostati elettronici, rilevatori di gas, home automation…

Control devices
Boilers and air conditioners would not work, if there were no devices to govern the temperature, humidity content or power absorbed. These units are members of only one of many sectors in which Imit operates (certified ISO 9001 since 1991), a company that furnishes everything that is needed to control systems which make a room more comfortable while consuming less energy. For domestic use, Imit produces electronic thermostats and chrono-thermostats, gas detectors and home automation...

IMIT
28053 Castelletto Ticino (Novara)
0331 - 94.16.00 **F** 0331 - 97.31.00

Servomotori con ritorno a molla
Belimo® ha presentato recentemente la serie «LF», servomotori compatti con ritorno a molla per piccole serrande (con superficie sino a 0,8 mq) con funzione di sicurezza (antigelo, umidità…) negli impianti di ventilazione, climatizzazione e condizionamento. Sinora questi dispositivi di intercettazione e regolazione o non erano motorizzati per i costi elevati, oppure si servivano di attuatori sovradimensionati.
I servomotori «LF» hanno un grado di protezione IP54, sono disponibili in più modelli e si installano facilmente anche in spazi ridotti.

Servomotors with a spring return
Belimo® recently presented their «LF» series, compact servomotors with a spring return for small rolling shutters (whose surface measures up to 0.8 square meter) with a security function (anti-freeze, humidity...) in ventilating and air-conditioning systems. These interception and adjustment devices were hampered up to now by certain drawbacks. Either they couldn't be motorized because of the high costs involved, or they were compelled to make use of outsized actuators. «LF» servomotors feature an IP54 protection factor, are available in several models and are easy to install even in cramped spaces.

BELIMO AUTOMATION
Guyer-Zeller-Strasse 6, CH-8620 Wetzikon
+41 - 1 - 93.31.111 **F** +41 - 1 - 93.31.205
IN ITALIA: BELIMO SERVOMOTORI
Via Stezzano 5, 24050 Zanica (Bergamo)
035 - 67.26.82 **F** 035 - 67.02.00

Piastra radiante Egon
La piastra radiante «Egon» è costruita con tubi piatti curvati orizzontali e verticali (passo 76 mm) lunghi da 50 cm a 6 m. Il tubo radiante che determina la forma di «Egon» è leggermente più grande del tubo piatto tradizionale; una volta saldato e laminato, esso assume un andamento lievemente curvo, caratteristica che permette di comporre piastre con superficie convessa, concava o ondulata. Dimensioni, forme, colori e potenze termiche sono studiati per soddisfare qualsiasi esigenza.

Egon radiating plate
The «Egon» radiating plate is made up of curved, flat pipes, both vertical and horizontal (distance between pipes: 76 mm), in lengths varying from 50 cm to 6 meters. The radiating pipe that determines the shape of «Egon» is slightly larger than the traditional flat pipe. Once welded and laminated, it takes on a slightly curved contour, a characteristic that allows the user to put together plates with a convex, concave or undulating surface. Dimensions, shapes, shades and thermal powers are researched to satisfy needs of all types.

BREM
Via dell'Artigianato 8, 24046 Osio Sotto (Bergamo)
035 - 48.23.636 **F** 035 - 48.24.173

Pizzigoni e Bergamo

Costantemente attento a quanto stava succedendo nel panorama architettonico internazionale, Pino Pizzigoni è l'architetto che più ha rappresentato a Bergamo il cambiamento da un fare architettura eclettico e storicista ad una progettazione guidata da uno spirito e da intenzioni moderne.
Scomodamente estraneo alla preoccupazione di un risultato finale compiacente ed assecondante, ha fatto della sperimentazione come punto di partenza e ragione primaria la guida per una progettazione attenta al metodo ed al significato di una propria ricerca. La distribuzione e la coerenza costruttiva e strutturale costituiscono per Pizzigoni una matrice al di fuori della quale la composizione architettonica ed il gioco delle forme si svuotano di ogni significato. Ogni architettura, dalla prima opera, la casa per il padre, in perfetto stile novecento, al virtuosismo strutturale sull'uso delle volte sottili in cemento armato della chiesa di S. Maria Immacolata, viene interpretata come un'irripetibile occasione di sperimentazione. In esse il progetto appare come il risultato consequenziale di un processo costituito da fasi e momenti eterogenei, relazionati dalla capacità di sintesi del progettista attraverso l'uso sapiente e passionale del disegno. L'opera architettonica diviene per Pizzigoni il risultato di una vicenda personale nella quale il genio creativo non accetta lo sterile inquadramento in cliches compositivi stereotipati ed universali. I pur numerosi progettti realizzati non sono sicuramente sufficienti per comprendere appieno l'opera e l'importanza storica di un architetto che ha visto sfumare in troppe occasioni, e spesso a progetto eseguito, la possibilità di portare a termine con la realizzazione le proprie idee.

Paolo Belloni

Pizzigoni in Bergamo

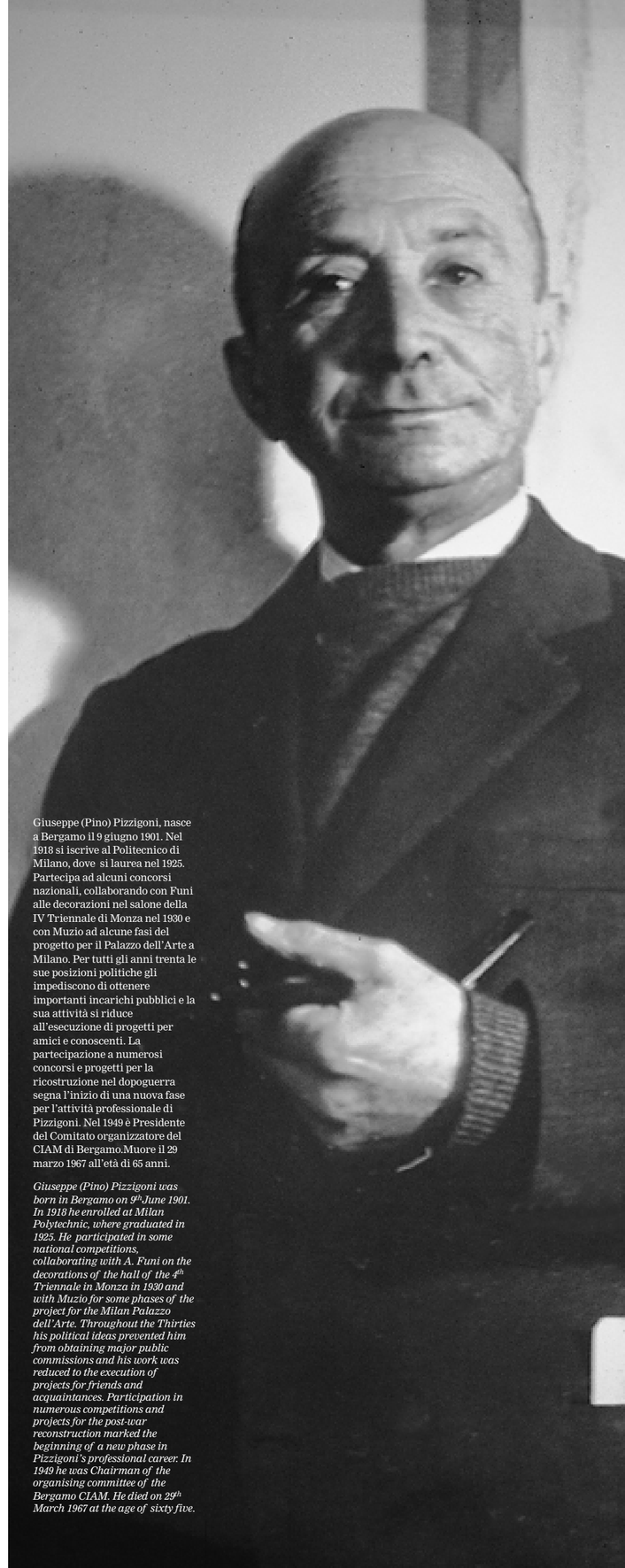
Ever attentive to developments on the international architectural scene, Pino Pizzigoni was the leading representative in Bergamo of the change from the eclectic and historicist approach to architecture to one guided by a modern spirit and intents. Inconveniently alien to the concern of a pleasing and acquiescent final result, experimentation was his starting point, the main reason, the lodestar of a design attentive to the method and meaning of his personal research. For Pizzigoni layout, building and structural consistency constitute were a matrix without which architectural composition and the play of form lose all meaning. Every piece of architecture - from the first project for a house for his father, in perfect Novecento style, to the structural virtuosity of the use of thin reinforced concrete vaults in the Church of S. Maria Immacolata - is seen as an exceptional opportunity for experimentation. The project is the consequence of a process involving several phases and disparate moments that are brought together by the architect's ability to condense the whole with a skilful and passionate use of design.
For Pizzigoni the architectural work is the outcome of a personal search, the creative genius refusing sterile organisation in trite, standard compositional clichés. The, albeit numerous, projects completed certainly do not suffice for a full understanding of the work and historical importance of an architect who, all too often and frequently after completion of the project, saw the possibility to apply his ideas vanish.

Paolo Belloni

Si ringrazia per il prezioso aiuto l'architetto Elena Brazis.
Le fotografie sono state eseguite dall'autore e tratte, così come buona parte del materiale utilizzato, dall'Archivio Storico Pino Pizzigoni, conservato presso la sezione di architettura della Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo.

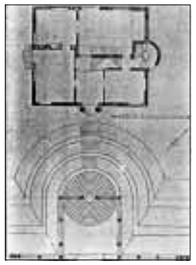
Tra i progetti non inclusi in questo itinerario vanno sicuramente ricordati: 1945, *casa per il Dott. Pipia*, viale Vittorio Emanuele; 1946, *progetto per casa rurale equisolare*; 1950-52, *condominio Navoni*, via Garibaldi; 1950-56, *villa Gilberti*, Gorlago; 1951, *casa Broletti*, Ponte Nossa; 1952-61, *casa e stabilimento f.lli Mayer*, via Baioni; 1953-54, *villa Lubrina*, via Pelabrocco; 1954, *casa Bosis*, Tavernola; 1957, *uffici e stabilimento Comana*, Seriate; 1959-65, *asili CEP*, quartiere Monterosso; 1960, *casa parrocchiale*, Brusaporto; 1962, *condominio Celadina*, località Celadina; 1963, *asilo* al quartiere Celadina; 1966, *casa "Camping" prefabbricata in acciaio*; le numerose architetture funerarie realizzate al Cimitero di Bergamo: 1931, *tomba Invernizzi*; 1946-47, *cappella Ardiani*; 1948-54, *cappella Traversi*; 1955-59, *cappella Pipia*; 1956, *cappella Billi*; 1959, *tomba Nani*; 1966, *tomba Brandolisio*; ad essi vanno aggiunti i numerosi progetti realizzati per edifici residenziali INA Casa; i progetti e le realizzazioni di scenografie per opere eseguite al teatro cittadino G. Donizetti ed i progetti di concorso.
L'archivio Pizzigoni, peraltro non completo, riunisce un totale di circa 14.000 documenti relativi alla vita e a circa 400 progetti eseguiti dall'architetto bergamasco.

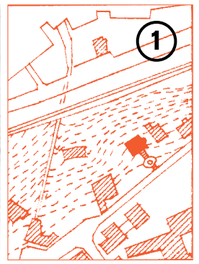
Bibliografia essenziale: *La casa dell'architetto Giuseppe Pizzigoni a Bergamo*, in *Architettura e Arti Decorative*, maggio 1927; *Villa Pizzigoni*, in *Domus*, marzo 1928; *Alcuni Architetti d'Oggi in Lombardia*, in *Dedalo*, agosto 1931; *Casa Traversi e Villa studio del Pittore Locatelli a Bergamo*, in *Architettura*, maggio 1932; *Villa Rinaldi -Ardiani a Selvino*, in *Domus*, gennaio 1933; *V Triennale di Milano, Catalogo Ufficiale*, 1933; B. Moretti, *Ville*, Ed. Hoepli, Milano, 1933; R.Aloi, *Architettura Funeraria Moderna*, Milano, 1941-1948; *Casa minima al Campo Brumana e Villa Studio per il pittore Locatelli alla Bastia*, in *Neue Bauwelt*, aprile 1952; *Cinema di Stezzano*, in *Bauen+Wohnen*, n. 11, ottobre 1954, pag. 25; *Villa Colombo a Bergamo*, in *Ville in Italia*, 1960; *Il Novecento e l'architettura*, in *Edilizia Moderna*, n. 81, 1963; *La Chiesa di Longuelo*, in *L'Industria Italiana del Cemento*, ottobre 1967; G. Muzio, *Omaggio a Pino Pizzigoni*, in *La Rivista di Bergamo*, luglio 1967; A. Pizzigoni, *Pino Pizzigoni, un contributo all'architettura italiana del dopoguerra*, in *Bergamo Arte*, n. 6, 1971; S.Danesi, L. Patetta, *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia, 1976; *La giusta abitazione*, in *Grand Bazaar*, marzo-aprile 1980; C. De Seta, *L'Architettura del Novecento*, Milano, 1981; *Pizzigoni. Invito allo Spazio-Progetti e Architetture 1923-1967*,ed. Electa, 1982.

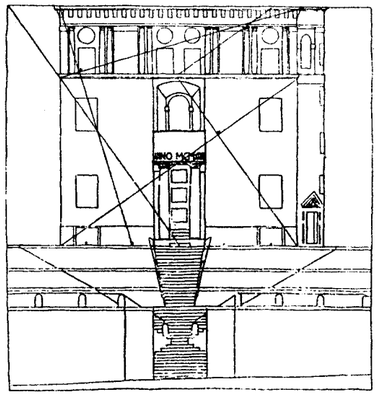


Giuseppe (Pino) Pizzigoni, nasce a Bergamo il 9 giugno 1901. Nel 1918 si iscrive al Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1925. Partecipa ad alcuni concorsi nazionali, collaborando con Funi alle decorazioni nel salone della IV Triennale di Monza nel 1930 e con Muzio ad alcune fasi del progetto per il Palazzo dell'Arte a Milano. Per tutti gli anni trenta le sue posizioni politiche gli impediscono di ottenere importanti incarichi pubblici e la sua attività si riduce all'esecuzione di progetti per amici e conoscenti. La partecipazione a numerosi concorsi e progetti per la ricostruzione nel dopoguerra segna l'inizio di una nuova fase per l'attività professionale di Pizzigoni. Nel 1949 è Presidente del Comitato organizzatore del CIAM di Bergamo.Muore il 29 marzo 1967 all'età di 65 anni.

Giuseppe (Pino) Pizzigoni was born in Bergamo on 9th June 1901. In 1918 he enrolled at Milan Polytechnic, where graduated in 1925. He participated in some national competitions, collaborating with A. Funi on the decorations of the hall of the 4th Triennale in Monza in 1930 and with Muzio for some phases of the project for the Milan Palazzo dell'Arte. Throughout the Thirties his political ideas prevented him from obtaining major public commissions and his work was reduced to the execution of projects for friends and acquaintances. Participation in numerous competitions and projects for the post-war reconstruction marked the beginning of a new phase in Pizzigoni's professional career. In 1949 he was Chairman of the organising committee of the Bergamo CIAM. He died on 29th March 1967 at the age of sixty five.







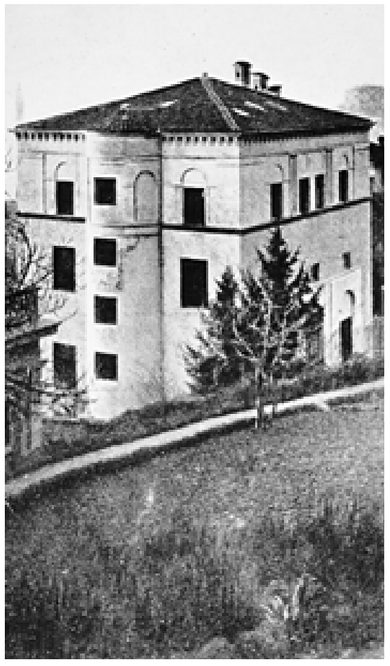
1925/1927

Casa per il padre

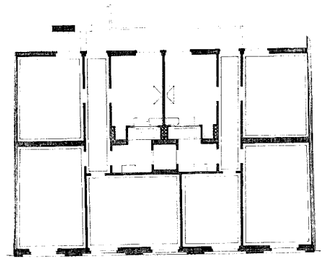
Ubicata in una posizione paesaggisticamente privilegiata, lungo l'asse principale di collegamento tra la parte bassa della città ed il centro storico, l'opera prima di Pizzigoni è una villa urbana realizzata secondo i canoni di un perfetto stile '900.Il progetto è affrontato con un rigore compositivo nel quale l'equilibrio delle proporzioni attraverso l'utilizzo interpretativo della sezione aurea e dei rapporti classici si concretizza in un esercizio linguistico con obbiettivi di purezza ed essenzialità. Elemento caratterizzante è sicuramente la scalea che copre il dislivello tra la strada e la posizione più elevata della villa e che costituisce un continuo compositivo con il prospetto principale. La particolarità topografica del luogo, astrattamente ridisegnata, costituisce la chiave progettuale per la definizione di un'architettura che combina in modo esemplare classicismo e inventiva progettuale.

House for his father

Situated in a scenically favourable position along the main road between the lower town and the old centre, Pizzigoni's first work is a town villa built to the canons of perfect 1900s style. The project was treated with compositional rigour, the balanced proportions created by the expressive application of the golden section and classical ratios being used in a linguistic exercise focused on purity and essentiality. One distinctive feature is most certainly the flight of steps that covers the difference between street level and the raised position of the villa and constitutes a compositional continuum with the main facade. The unusual topography of the site, abstractly redesigned, was used to define an architecture which is a model combination of classicism and design inventive.



viale Vittorio Emanuele II 70



1929/1930

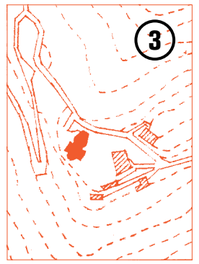
Casa Traversi
con ing. Michele Invernizzi

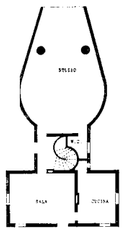
E' inserita nella cortina di uno dei borghi storici della città. Il prospetto costituisce un'interpretazione della tripartizione classica con chiare influenze mitteleuropee. I riferimenti storicisti delle lesene e dei tondi del piano nobile accentuano la natura di una facciata che ricerca una mediazione tra il rapporto urbano dell'edificio e la struttura chiaramente funzionalista del prospetto interno e della pianta, organizzata con due appartamenti simmetrici per ogni piano e con distribuzione a ballatoio.

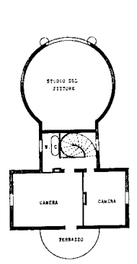
The Traversi home
with Ing. Michele Invernizzi

This is inserted in the walls of one of the town's old districts. The front is an interpretation of the classical tripartition with evident central European influences. The historicist references in the pilaster strips and medallions of the piano nobile bring out the nature of the facade which seeks intermediation between the urban relationship of the building and the clearly functionalist structure of the internal facade and the plan, organised in two symmetrical apartments on each floor and with a balcony distribution.

via Borgo Palazzo 33







1931

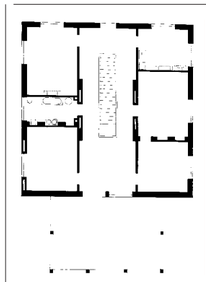
Villa-studio per il pittore Locatelli

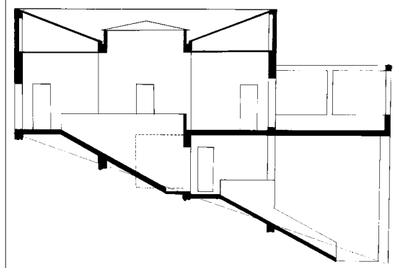
Questo progetto segna un passaggio importante nell'evoluzione professionale di Pizzigoni ed è altresì rappresentativo del dibattito che l'architettura milanese di quegli anni stava affrontando. L'originale composizione geometrica che relaziona gli spazi della casa (oggi irriconoscibile) con le necessità di uno spazio ampio e luminoso per lo studio, si risolve in un'architettura pura e fatta di pochi elementi che non rinuncia a costruire un rapporto di dialogo con il contesto paesaggistico nel quale è inserita.

Villa-studio for the painter Locatelli

This project marks an important passage in Pizzigoni's professional evolution and is also representative of the debate in course in Milanese architecture of the period. The original geometric composition that relates the parts of the house (today unrecognisable) with the needs for a large, well-illuminated space for the studio is resolved in a pure design made of just a few elements that does not refrain from constructing a dialogue with the scenic context it stands in.

località Bastia
via Orsarola 45





1932

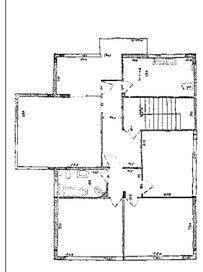
Villa Rinaldi-Ardiani a Selvino
affreschi di Giacomo Manzù

La sfida era quella di un'architettura che, con la purezza delle proprie forme, costruisse un dialogo di contrapposizione con la natura che la ospitava. L'attenzione agli aspetti stilistici costituiva però solo la conclusione di un racconto i cui contenuti si sviluppavano in uno studio accurato della distribuzione. Anche in questo caso era la particolarità del luogo a suggerire il filo conduttore del progetto, una scala interna fungeva da collegamento tra l'accesso e i locali principali della casa adagiandosi, colmandolo, al dislivello naturale del terreno. La casa è stata demolita.

Villa Rinaldi-Ardiani at Selvino
frescoes by Giacomo Manzù

The challenge was that of a construction with pure forms which would contrast dialectically with the nature around it. Attention to style was, nonetheless, only the conclusion of a story that developed through a careful study of distribution. Once again, the unusual site prompted the theme of the project with an internal staircase acting as a connection between the entrance and the main rooms of the house, which lay on and filled a natural difference in level of the terrain. Demolished.

SELVINO (BG)
via Monte Rosa 15



1933

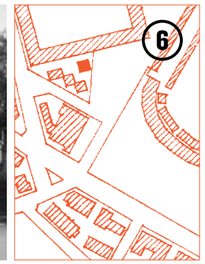
Casa per se stesso (casa "cubo")

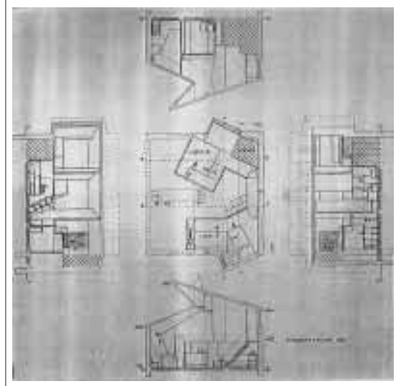
Gli obbiettivi di purezza e di astrazione individuati nella villa Rinaldi-Ardiani vengono radicalizzati e fissati in questo progetto per se stesso. Il dislivello topografico non è in questo caso tale da poter essere assunto come tema di impostazione del progetto. La casa viene realizzata su di una piastra livellata denunciando in modo netto la sua indipendenza rispetto al terreno. E' in questo progetto che Pizzigoni dichiara il proprio interesse verso lo studio sperimentale dei materiali e dei dettagli tecnologici in senso moderno, così come denotano il disegno della struttura in cemento armato e lo studio dei serramenti e delle partizioni di tamponamento.

House for the architect ("Cube" house)

The objectives of purity and abstraction seen in Villa Rinaldi-Ardiani were taken to extremes and fixed in this project for himself. The difference in the level of the ground was not this time such to be used as the basis for the project. The house was built on a levelled slab, clearly declaring its independence from the terrain.In this project Pizzigoni declared his interest for the experimental study of materials and technological details in a modern sense, as is revealed by the design of the reinforced concrete structure and the study of the windows, doors and internal walls.

via Monte Ortigara 35





1946

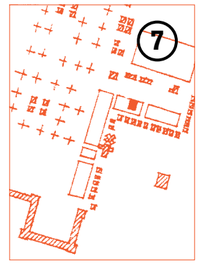
Casa minima

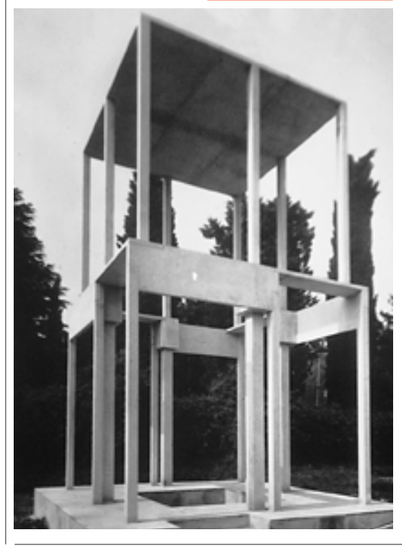
Le distruzioni belliche e le mutate esigenze sociali maturate in sordina durante gli anni della guerra impongono con urgenza la proposta di idee che permettano di far fronte alla necessità di fornire a tutti ed in modo economico una casa. Logica costruttiva, tensione artistica legata alla tradizione e realizzazione di spazi al servizio della vita quotidiana prendono il sopravvento su qualsiasi velleità formale preconcetta, legando Pizzigoni ad un atteggiamento che verrà poi definito neo-realista.

The minimal house

The destruction wrought and the new social needs that had silently matured during the years of the war created a pressing need for ideas that would economically meet the desire to give everybody their own home.Constructional logic, artistic tension bound to the tradition and creation of spaces at the service of normal life prevail over any preconceived aspirations of form, binding Pizzigoni to an attitude that was later to be defined neo-realist.

piazzale Goisis 5





1947

Cappella Bay

L'architettura sacra e quella funeraria in particolare costituiscono un settore particolarmente consistente nella produzione architettonica di Pizzigoni. La cappella Bay rappresenta l'opera più significativa in quest'ambito. Retta da pilastrini di 9 x 9 cm di sezione per un altezza di più di 5 metri, la cappella sintetizza il risultato di studi sul comportamento statico dei graniti e della loro capacità di essere sottoposti a sforzi di flessione, non sopportati invece dai marmi. La decisione di definire una struttura aperta realizzata in un unico materiale conferisce a questa piccola architettura un'elevata atmosfera di arcaica religiosità.

The Bay chapel

Holy buildings, funerary in particular, are a recurrent presence in Pizzigoni's architectural production.The Bay chapel represents the most important achievement in this sector. Resting on pillars 9x9 cm in section and more than 5 metres high, the chapel is a synthesis of the result of studies into the static conduct of granites and their ability to resist bending stress not tolerated by marble. The decision to define an open structure built in just one material gave this small construction a great sense of archaic religiousness.

Cimitero Civico

1949

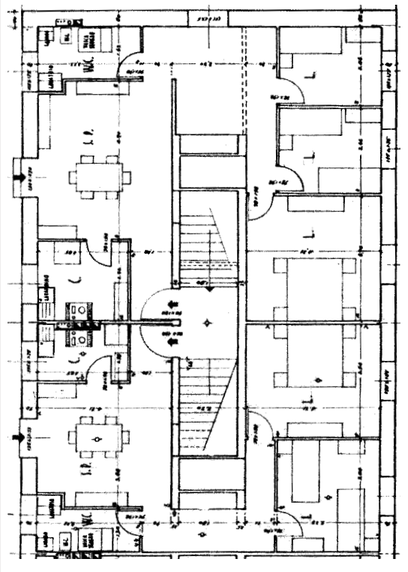
Teatro-oratorio a Stezzano

Ai concorsi promossi dall'INA Casa si affiancano le iniziative promosse dai comuni ma soprattutto dalle parrocchie per la realizzazione di strutture collettive per il tempo libero. La presenza di una sala cinematografica quale polo di maggiore attrazione per i giovani è ormai diventata una necessità. Pizzigoni propone una struttura semplice con una forte valenza urbana, nella quale la sezione si incarica di conciliare in una interessante soluzione strutturale la necessità di coprire una luce libera importante fornendo una risposta adeguata alle esigenze acustiche e visive richieste dal tema.

Theatre-oratory at Stezzano

The competitions promoted by INA Casa were flanked by initiatives promoted by the councils and, above all, the parishes for the construction of public leisure spaces. A cinema that would serve as a major pole of attraction for young people had become a necessity. Pizzigoni proposed a simple structure with a strong urban worth in which the section uses an interesting structural solution to satisfy the need to cover a significant amount of free light, providing an adequate response to the acoustic and visual requirements of the theme.

STEZZANO (BG)
via Bergamo



1949

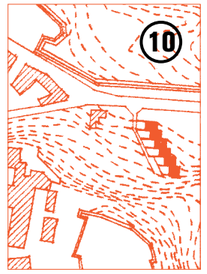
Progetto al concorso INA Casa

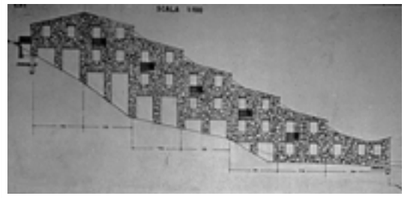
E' nell'ambito di un concorso per il Primo Piano Settennale INA Casa che Pizzigoni elabora un progetto con una tipologia che resterà a lui molto cara, quella della distribuzione degli alloggi con scala centrale a rampa continua. Il vano scala abbandona il suo ruolo puramente funzionale trasformandosi nel tema compositivo principale del progetto e proponendo una continuità tra percorsi pedonali urbani e distribuzione interna. Ripreso in varie occasioni tale schema non giunse mai purtroppo ad una sua applicazione pratica.

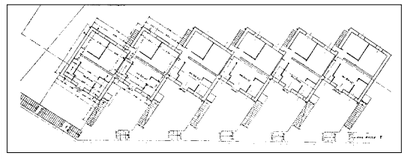
INA Casa housing competition

For one competition for the first seven-year INA Casa Plan, Pizzigoni drew up a project of a type that was to remain dear to his heart, that of the distribution of apartments around a central straight staircase.
The stairwell foregoes its purely functional role to become the main compositional theme of the project and proposes a continuity between urban pedestrian routes and internal layout. Returned to on various occasions this model regrettably never saw practical application.

località Campo di Marte
via S. Fermo







1949

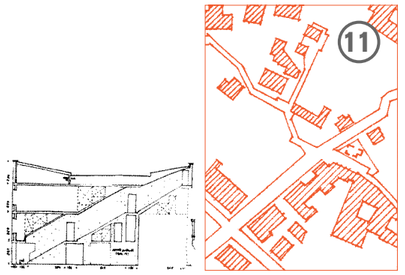
Case popolari in via Fara

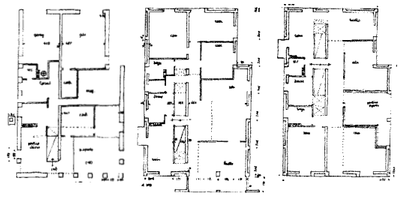
E' dall'esito del concorso del '49 che nascerà l'incarico per le case popolari in via Fara. Nella prima idea di progetto la tipologia a scala centrale si adatta perfettamente al tema legato alla tradizione delle scalinate pedonali che collegano i borghi alla Città Alta e all'andamento topografico del luogo. Il progetto finale della Fara si presenta come un complesso di sei case di due appartamenti, situate in una posizione paesaggisticamente privilegiata su di un terreno in pendenza a ridosso delle mura della rocca di Città Alta.
La valorizzazione del luogo, per mezzo di una modellazione artificiale dei dislivelli del terreno, ambito intermedio di socializzazione tra architettura e natura, rappresenta il tema che permette al progettista di ottenere un risultato altamente poetico, pur nella ristrettezza di mezzi che la committenza impone.

Low-income housing in via Fara

The result of the 1949 competition led to the commission for low-income housing in via Fara. In the initial concept for the project the central staircase type was perfectly in keeping with the theme and bound to the traditional pedestrian steps that link the districts of the upper town and to the topography of the site. The final project for via Fara represents a complex of six houses, each with two apartments, situated in a scenically favourable position on sloping ground close to the walls of the upper town.
The exploitation of the position, by artificially modelling the differences in the level of the ground, an intermediary social province between architecture and nature, permits the architect to achieve a highly poetic result despite the limited means imposed by the client.

via Fara 34





1949

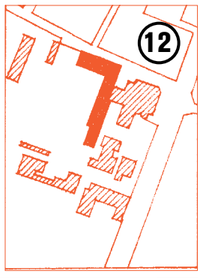
Casa Azimonti Fortis

In questa casa per due appartamenti, purtroppo oggi demolita, l'interesse per la realizzazione di un rapporto diretto tra topografia e distribuzione lascia spazio a quello per una scomposizione astratta degli elementi costruttivi e compositivi, evidente nel disegno del serramento del soggiorno del primo piano e nel sistema strutturale a vista. Ai due piani superiori la diversa posizione dell'ingresso genera due appartamenti diversamente distribuiti. Il piano della copertura è caratterizzato da un interessante sistema di loggia e terrazza che permette al progettista di calibrare proporzioni equilibrate nel disegno dei prospetti.

The Azimonti Fortis home

In this house of two apartments, unfortunately now demolished, the interest for the creation of a direct relationship between topography and layout left space for an abstract separation of the construction and compositional elements, clear in the design of the windows and doors of the living room on the first floor and in the decorative structural system. On the two upper floors the changing position of the entrance creates two apartments with different layouts. The attic features an interesting system of loggias and terrace that permits the designer to calibrate the balanced proportions in the design of the fronts.

via Monte Ortigara



1953/1955

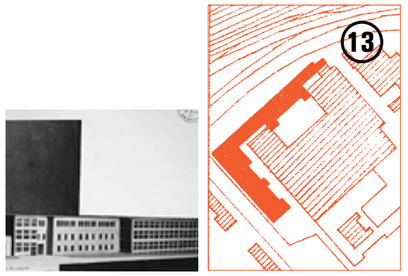
Centro Parrocchiale al quartiere "Celadina"

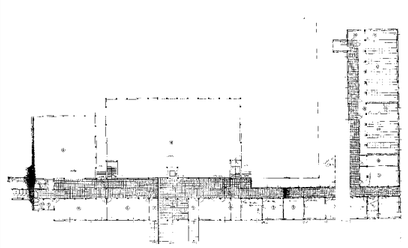
Un impianto ad "elle" organizza una corte destinata ad ospitare campi da gioco per attività all'aperto. Il corpo di minore lunghezza costruisce il rapporto urbano con la via di accesso. L'intervento è organizzato per accostamento di corpi che strutturano funzioni distinte e che sono compositivamente differenziati da un proprio disegno della copertura. In questo modo Pizzigoni, evitando qualsiasi tensione monumentale, riesce a riportare l'intero complesso ad una scala domestica con chiari riferimenti alla realtà rurale del territorio circostante.

Celadina Parish Centre

An L-shaped arrangement designs a courtyard destined to house playing courts for outside activities. The shortest block constructs the urban relationship with the approach roads. The work is based on the positioning of blocks that house different functions and are compositionally differentiated by the design of the roof. In this way Pizzigoni avoids all monumental tension and manages to return the whole complex to a domestic scale, with clear references to the rural reality of the surroundings.

via Celadina 169





1953/1958

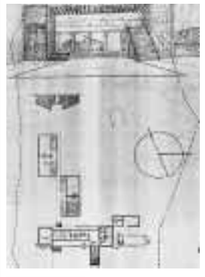
Istituto Tecnico Industriale Paleocapa - ex-"Esperia"

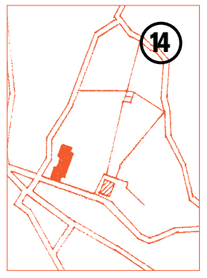
Pizzigoni interviene sulle strutture di una preesistente fabbrica di automobili (Esperia). Un'unica facciata di 130 metri con struttura modulare rivestita in ceppo di Brembate si sovrappone a quella del vecchio edificio del quale vengono conservati anche i capannoni con copertura a shed per la formazione dei nuovi laboratori. I riferimenti linguistici e le forme stilistiche assunte a priori lasciano spazio ad un sincero interesse nell'interpretare ogni architettura come un'occasione di sperimentazione progettuale. L'edificio venne ampliato dal 1962 al 1966 con la realizzazione della sovrastante aula magna.

"Esperia" Paleocapa Technical and Industrial Institute

Pizzigoni intervened on the structures of an existing car factory (Esperia). A single facade 130 metres long with a modular structure clad with Ceppo di Brembate stone was added to that of the old building; the shed-buildings were also conserved for the creation of new workshops. The linguistic references and stylistic forms adopted a priori leave room for a sincere desire to interpret all architecture as an opportunity for experimentation in design. The building was extended between 1962 and 1966 with the addition of a great hall.

via Gavazzeni 29





1956/1960

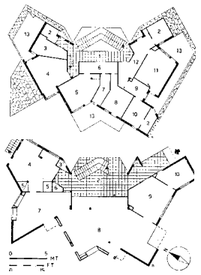
Scuola elementare a Rota Imagna

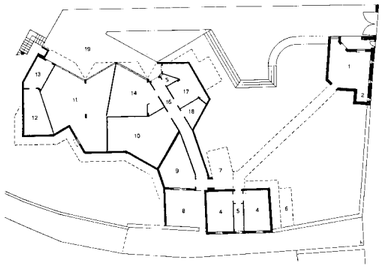
Nel 1946 Pizzigoni aveva redatto un progetto per il Municipio e la scuola elementare di Rota Imagna nel quale la facciata pensata come una quinta scenica raccordava prospetticamente i corpi contenenti le varie funzioni. Tale idea verrà parzialmente ripresa dieci anni più tardi quando viene chiamato a realizzare il progetto per la scuola elementare. La costruzione è realizzata con pochi e semplici materiali secondo la tradizione costruttiva locale. La durezza delle due ali laterali in pietra, con le scale di accesso, gioca un ruolo di solida permanenza in contrapposizione ai più effimeri tamponamenti della facciata principale e della copertura.

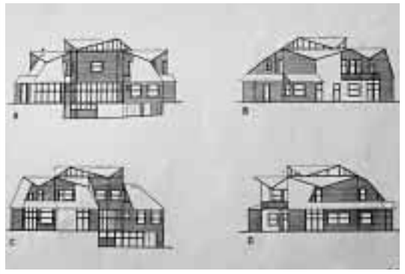
Junior school at Rota Imagna

In 1946 Pizzigoni had drawn up a project for the Town hall and Junior school of Rota Imagna; the facade was conceived as a backdrop that would link the perspective of the blocks containing the various functions. This idea was partially returned to ten years later when he was asked to develop the project for the Junior School. A few, simple materials were used for the construction, in keeping with local building traditions. The harsh two side wings in stone, with the entrance steps, play a role of solid permanency and contrast with the more ephemeral walls of the main facade and roof.

ROTA IMAGNA (BG)
strada comunale per Bergamo







1957/1959

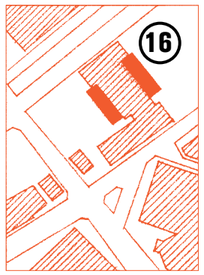
Casa Colombo

Alla fine degli anni cinquanta il rigore novecentista della casa per il padre ed i riferimenti storicisti sono ormai da tempo superati. L'interesse è rivolto verso l'interpretazione più romantica e passionale di un'architettura dagli elevati riferimenti organici nella quale luce, percezione, tessitura dei materiali e sensibile gioco compositivo dei volumi divengono gli obbiettivi principali del progetto. Ogni ambiente è concepito come un frammento dotato di una propria personalità, all'interno di una composizione nella quale spazi esterni ed interni interagiscono come due realtà di pari valore.

The Colombo house

At the end of the Fifties the modern rigour of his father's house and the historicist references had long been left behind. His interest was directed at the more romantic and impassioned interpretation of an architecture with highly organic references in which light, perception, the texture of materials and a sensitive compositional play of volumes became the main objectives of the project. Every room was conceived as a fragment, with its own personality, of a composition in which external and internal spaces interact, like two realities of equal value.

via Cornasello



1959/1964

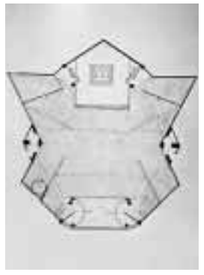
Ampliamento del Teatro Donizetti

L'intervento deve prevedere la realizzazione di nuovi locali di servizio e di distribuzione in adiacenza alle ali laterali dell'edificio preesistente.
La ricerca del progettista ed il dibattito con la committenza e con la Soprintendenza si volgono alla definizione dei due nuovi prospetti laterali. Questi vengono trattati come vere e proprie facciate principali che costruiscono un rapporto di dialogo con i due giardini pubblici presenti su entrambi i lati. Il nuovo intervento realizza un rapporto dialettico con il vecchio edificio proponendo una interpretazione critica e non mimetica dei ritmi e delle modanature.

Extension of the Donizetti Theatre

The work was to include the creation of new rooms adjacent to the side wings of the existing building. The architect's research and discussions with the client and the government office were focused on the definition of the two new side fronts. These were treated as if main facades and construct a dialogue with two public parks situated on each side. The new project achieved a dialectic relationship with the old building, proposing a critical and not imitative interpretation of the rhythms and moulding.

piazza Cavour 14



1960/1963

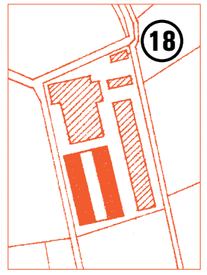
Chiesa di Santa Maria Immacolata a Longuelo

Anche se non è l'ultima, quest'opera può essere considerata la testimonianza conclusiva di una eterogenea evoluzione professionale. Pizzigoni è ormai totalmente immerso nella ricerca geometrico-strutturale sull'uso di volte sottili in cemento armato di sei centimetri di spessore che lo ha portato alla realizzazione di opere quali le porcilaie a Torrepallavicina, gli asili Cep al quartiere Monterosso e le stalle di sua proprietà a Zandobbio. E' oggi evidente che senza la sperimentazione in queste opere minori un'opera compositivamente, strutturalmente e costruttivamente impegnativa come quella della chiesa di Longuelo non sarebbe mai sorta. La particolarità del tema e i riferimenti alla tenda di Mosè sono i punti saldi che gli permettono di proporre un'idea guidata da un singolare concetto di spazialità e di sperimentazione. Il gioco di tensioni e di luci tra le volte, le aste e i puntoni che le reggono dà luogo ad un'architettura ricca di suggestivi effetti plastici nella quale risulta veramente ardito cogliere il limite tra sperimentazione strutturalista, significato e poesia.

Church of Santa Maria Immacolata at Longuelo

Although not the last, this work can be considered the conclusive expression of a heterogeneous professional evolution. Pizzigoni was by this time totally absorbed in the geometric-structural research into the use of thin vaults in reinforced concrete, 6 centimetres thick, that led him to build works such as the pigsty at Torrepallavicina, the Cep kindergartens in the Monterosso district and his own stables at Zandobbio. It is today clear that without the experimentation in these minor works, a compositionally, structurally and constructively demanding work such as the church of Longuelo would never have come about. The peculiarity of the theme and the references to Moses' tent are the bases which allowed him to propose an idea guided by an uncommon concept of space and experimentation. The play of tension and light between the vaults, the shafts and struts that support them gives rise to an architecture full of delightful plastic effects in which it is truly difficult to determine the limit between structuralist experimentation, meaning and poetry.

località Longuelo
via Mattioli 57



1960/1964

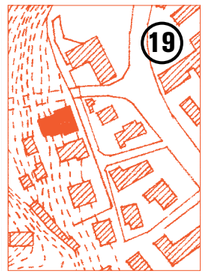
Porcilaie per un caseificio a Torrepallavicina

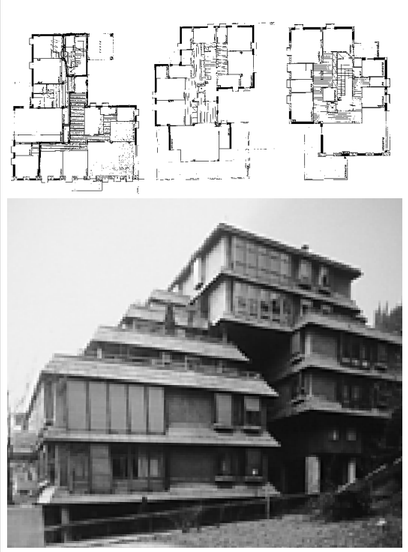
Alla fine degli anni cinquanta Pizzigoni intraprende uno studio approfondito sulle capacità plastiche del cemento armato attraverso l'uso di volte sottili. La sfida è in questo caso quella di conciliare la particolarità della ricerca geometrico-strutturale con la necessità di un sistema costruttivo semplice da applicare in modo seriale. Il rischio per la sperimentazione è compensato dalla genialità di soluzioni che rispondono egregiamente alle necessità funzionali. Esemplari in questo senso il dettaglio che vincola strutturalmente la copertura con le mangiatoie ed il disegno del deposito sopraelevato.

Pigsty for a cheese factory at Torrepallavicina

At the end of the Fifties Pizzigoni ventured upon a thorough investigation of the plastic potential of reinforced concrete through the use of thin vaults. In this case the challenge was that of reconciling the unusual geometric-structural research with the need for a simple construction system for widespread application. The risk of the experimentation was offset by the ingenious solutions that respond admirably to the functional needs. Examples of this are the structural detail that connects the roof to the feeding troughs and the design of the raised store.

TORREPALLAVICINA (BG)
strada comunale di Santa Maria





1960/1964

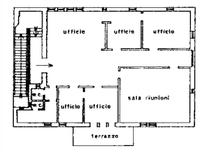
Edificio residenziale Conca d'Oro-"Pagoda"

Il tema della residenza è stato ampiamente affrontato da Pizzigoni per progetti di alloggi economico-popolari e di alloggi minimi guidati da obbiettivi di elevata ricerca tipologica e di razionalizzazione. In questo caso il tema è quello del condominio residenziale di prestigio situato in una tra le aree più privilegiate a ridosso del colle di Città Alta. La realtà paesaggistica del luogo e la necessità di realizzare un edificio di discreta volumetria su sei livelli differenti suggeriscono una disposizione a terrazze con un gioco di volumi che si incastrano a vicenda organizzando gli appartamenti su piani sfalsati in un risultato architettonico che ben si integri con il contesto.

Conca d'Oro "Pagoda" residential building

The theme of residence was extensively treated by Pizzigoni in projects for low-cost housing and mini-apartments based on objectives of in-depth research into type and rationalisation. In this case the subject was that of the prestigious residential block in one of the most favourable areas close to the hill. The scenery of the location and the need to construct a fairly large six-storey building prompted a terraced arrangement with a play of volumes fitted one into the other, the apartments being staggered in an architectural result well-integrated in the context.

viale Vittorio Emanuele 44



1962/1965

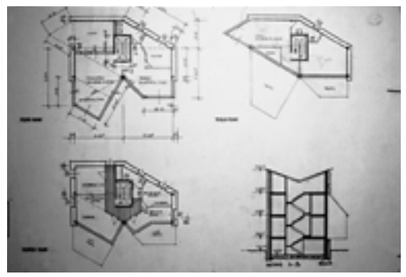
Municipio di Zandobbio

Chiamato a realizzare il Municipio del paese di origine della propria famiglia, Pizzigoni propone una sottile reinterpretazione del palazzo comunale gotico in una composizione dai chiari riferimenti cubisti. Il piano superiore si presenta come un volume compatto retto ai quattro vertici da altrettanti pilastri. Il volume inferiore, più regolare e realizzato per ottenere ulteriori locali fruibili, rimane più arretrato rispetto al filo delle facciate superiori, assumendo un ruolo subalterno di sfondo e colmando uno spazio dove la tradizione e lo stesso progettista avrebbero forse voluto un portico all'aperto.

Zandobbio Town Hall

Asked to build the Town Hall in his family's home town, Pizzigoni proposed a subtle reinterpretation of the Gothic town hall in a composition containing evident references to cubism. The upper floor is a compact block supported at the four corners by as many pillars. The lower block, more regular and designed to provide extra rooms stands back from the edge of the upper facades, adopting a subordinate background role and filling a space where tradition and the architect himself would perhaps have preferred an open porch.

ZANDOBBIO (BG)
piazza Monumento



1964

Casa per lo scultore Nani a Parre

La casa è suddivisa in quattro livelli con lo studio del pittore al piano terra, un unico ambiente di cucina e soggiorno al primo piano, tre camere al piano superiore ed una camera per gli ospiti nel volume più alto ed aggettante. Le due pareti esposte a nord e la fascia del piano seminterrato sono realizzate con pietre locali di grande pezzatura, rappresentando quasi una dura e statica preesistenza alla quale si contrappone una composizione di volumi sensibilmente trattati in modo plastico come elementi più labili, in movimento, una composizione cristallina in fase di formazione.

House for the sculptor Nani at Parre

The house is divided on four levels with the artist's studio on the ground floor, an open-plan kitchen and living room on the first floor, three bedrooms on the upper floor and a guest room in the highest, protruding volume. The two north-facing walls and the basement strip are built with large local stones and represent almost a harsh and static pre-existing part which contrasts with a composition of volumes treated very plastically as more transient elements in movement, a crystalline composition in the making.

PARRE (BG)
località S. Alberto
via Grumella

Nato a Lienz, in Austria, nel 1933, si è trasferito negli Stati Uniti nel 1964. Vive, lavora e insegna a New York dal 1971. Ha studiato architettura al politecnico di Graz. È docente di architettura presso la Cooper Union ed è professore associato al Pratt Institute dal 1971; è stato visiting professor presso importanti università europee e americane. Mostre delle sue opere sono state allestite in importanti musei e gallerie d'Europa, Stati Uniti e Messico. Tra i numerosi premi ottenuti in concorsi nazionali e internazionali il secondo premio per il Centro culturale di Léopoldville, Congo (1959); il secondo premio per il Centre Pompidou, Parigi; il primo premio per la Rainbow Plaza di Niagara Falls; il primo premio per l'IBA di Berlino; il primo premio per la Times Square Tower di New York; il Leone di Pietra alla Biennale d'architettura di Venezia; il primo premio per l'Istituto di cultura austriaco di New York.

Born in Lienz, Austria, in 1933, he moved to the Usa in 1964. He lives, works and teaches in New York City since 1971. He studied architecture at the Technical University of Graz. He is professor of architecture at the Cooper Union and Adjunct Professor at Pratt Institute sin ce 1971; visiting professor at major European and American Universities. Exhibitions of his works were held at major museums and galleries in Europe, Usa and Mexico. He won numerous awards in national and international design competitions, including: 2nd prize for a Cultural Center in Léopoldville, Congo (1959); 2nd prize for Centre Pompidou, Paris; 1st prize Raimbow Plaza, Niagara Falls; 1st prize IBA, Berlin; 1st prize Time Square Tower, New York; Stone Lion Award at the Architecture Biennale, Venice; 1st prize Austrian Cultural Institute in New York.

Raimund Abraham

È nato a Tel Aviv nel 1951, ha studiato a Gerusalemme all'Academy of Art e a Londra all' Architectural Association. Dal 1973 vive a Londra. Fonda nel 1981 One Off Ltd (con Caroline Thorman), nel 1989 lo studio di architettura e design Ron Arad Associates (con Alison Brooks e Caroline Thorman), nel 1994 il Ron Arad Studio a Como (Italia). Dal 1994 al 1997 insegna alla Hochschule für Gestaltung di Vienna, è curatore nel 1994 dell'International Design Yearbook e riceve la nomina di Designer of the Year 1994. Attualmente è professore di Furniture design al RCA di Londra. Ha progettato per Vitra, Moroso, Driade, Artemide, Alessi, Kartell. Tra le opere recenti: interni di villa privata in Israele (1997); Domus Totem, Milano (1997); Adidas Stadium, Parigi (1996); insediamento residenziale Vauxhall Effra, Londra (1994); ristrutturazione della boutique Michelle Mabelle, Milano (1993-94); ristorante e bar Belgo a Londra (1994); il foyer della nuova opera di Tel Aviv (1989-94); edificio per uffici Y a Seoul (1995); il ristorante Belgo Centraal, sempre a Londra (1995).

He was born in Tel Aviv in 1951, studied in Jerusalem at the Academy of Art and in London at the Architectural Association. Since 1973 he has lived in London. In 1981 he founded One Off Ltd (with Caroline Thorman), in 1989 the architecture and design practice Ron Arad Associates (with Alison Brooks and Caroline Thorman), and in 1994 the Ron Arad Studio in Como, Italy. From 1994 to 1997 he taught at the Hochschule für Gestaltung in Vienna, in 1994 he edited the International Design Yearbook and was honoured with the title of Designer of the Year 1994. At present he is professor of Furniture Design at the RCA in London. He has designed for Vitra, Moroso, Driade, Artemide, Alessi and Kartell. Among his recent works: interiors of a private villa in Israel (1997); Domus Totem, Milan (1997); Adidas Stadium, Paris (1996); Vauxhall Effra housing estate, London (1994); refurbishment of the Michelle Mabelle boutique in Milan (1993-94); the Belgo restaurant and bar in London (1994), the foyer of the new Tel Aviv opera house (1989-94); the Y office building in Seoul (1995); the Belgo Centraal restaurant, again in London (1995).

Ron Arad

Nasce a Meda (MI) nel 1950, vive e lavora a Milano. Laureato in architettura al Politecnico di Milano, lavora dal 1972 nel campo del design per numerose aziende, fra cui Ansorg, ArcLinea, B&B Italia, Flexform, Kartell, Tisettanta, Vitra, Vitrashop, Valli&Valli, ottenendo il Compasso d'Oro nel 1987 e nel 1995. Nel 1987 si associa a Terry Dwan e insieme realizzano edifici in Europa e in Giappone, sviluppando l'arredamento di numerosi negozi e spazi commerciali. Tra le realizzazioni più significative, le sedi di Amsterdam, Anversa e Milano per Esprit, uno stabilimento industriale per Vitra in Germania e per Antonio Fusco a Milano e un complesso commerciale a Seregno. Nel 1996-97 lo studio partecipa con successo a diversi concorsi a inviti conseguendo i seguenti incarichi: Corporate design per le filiali pilota di Berlino e Francoforte per Commerzbank; spazio commerciale a Parigi per Habitat; progetto e Corporate identity per le filiali di vendita della vettura Smart; rinnovamento della Linea 1 della metropolitana di Milano.

He was born at Meda (Milan) in 1950, lives and works in Milan. Graduated in architecture at the Milan Polytechnic, has worked since 1972 in the field of design for numerous companies, including Ansorg, ArcLinea, B&B Italia, Flexform, Kartell, Tisettanta, Vitra, Vitrashop, Valli&Valli, winning the Compasso d'Oro in 1987 and in 1995. In 1987 he set up a partnership with Terry Dwan and together they have designed buildings in Europe and Japan, developing the furniture for numerous shops and shopping spaces. Among their most significant achievements are the Amsterdam, Antwerp and Milan branches of Esprit, an industrial factory for Vitra in Germany and for Antonio Fusco in Milan and a shopping complex at Seregno. In 1996-97 the firm successfully participated in a number of competitions by invitation, receiving the following briefs: Corporate design for the pilot branches of Commerzbank in Berlin and Frankfurt; a retail outlet in Paris for Habitat; project and corporate identity for the sales branches of the Smart car; renewal of the Linea 1 for the Milan Metro.

Antonio Citterio and Partners

È attualmente membro del senato accademico dell'Università di Toronto, Dipartimento di ingegneria elettrotecnica e informatica. Ha compiuto per hobby sperimentazioni sui computer da indossare e sul trattamento dell'immagine per le comunicazioni personali fin dagli anni del liceo, negli anni '70 e nei primi anni '80. Nel 1991 ha presentato le sue concezioni al MIT, dove ha dato vita a un nuovo filone di ricerca. Si è laureato al MIT nel 1997. In precedenza aveva conseguito un diploma in elettrotecnica (Master of Electrical Engineering, MEng) presso la McMaster University. È inoltre diplomato in fisica (BSc) e in elettrotecnica (BEng). Ha curato un numero speciale del giornale *Personal Technologies* dedicato ai computer da indossare e alle tecnologie del trattamento dell'immagine per le comunicazioni personali; è stato tra i quattro organizzatori del primo seminario internazionale dell'ACM (Association for Computing Machinery) sui computer da indossare e responsabile per la pubblicazione degli atti del convegno internazionale sui computer da indossare (ISWC-97).

He is currently a faculty member at the University of Toronto, Department of Electrical and Computer Engineering. He has been experimenting with wearable computing and personal imaging as a hobby, since his high school days in the 1970s and early 1980s. In 1991 he introduced his vision to the Massachusetts Institute of Technology, and established a new direction of research there. He received his PhD degree from MIT in 1997. His previous degree is Master of Electrical Engineering (MEng) from McMaster University. He also holds undergraduate degrees in physics (BSc) and electrical engineering (BEng). He was also guest-editor of a special issue on wearable computing and personal imaging in Personal Technologies *journal, one of four organizers of the ACM's first international workshop on wearable computing, and publications chair for the IEEE international symposium on wearable computing (ISWC-97).*

Steve Mann

D. Marques (Aarau 1950) e B. Zurkirchen (Lucerna 1948) studiano all'ETH di Zurigo (1970-'76), diplomandosi con Dolf Schnebli e Aldo Rossi. Dal 1980 lavorano in società a Lucerna. Alternano l'attività progettuale all'insegnamento (ETH Zurigo, HTL Horw, EPFL Lausanne). Costruiscono principalmente in e fuori Lucerna: Casa Hodel a Meggen (1983-85); Casa Erni a Sursee (1985-86); negozio Optik Baume a Lucerna (1985-86); ampliamento di un edificio scolastico a Greppen (1992-94) e a Büren/Niedwalen (1990-93); casa Zehnder a Buchrain (1992-94); casa Estermann a Malters (1995-96); casa Ganz a Meggen (1996-97); centro commerciale a Lustenau (1996-97).

D.Marques (Aarau 1950) and B.Zurkirchen (Lucerne 1948) studied at the Zurich ETH (1970-'76), graduating under Dolf Schnebli and Aldo Rossi. Since 1980 they have worked in partnership in Lucerne. They alternate their design work with teaching (ETH Zurich, HTL Horw, EPFL Lausanne). They build principally in and outside Lucerne: Hodel House at Meggen (1983-85); Erni House at Sursee (1985-86); Optik Baume shop in Lucerne (1985-86); extension of a school building at Greppen (1992-94); and at Büren/Niedwalen (1990-93); Kraan Lang House at Emmenbrücke (1991-93); Zehnder House at Buchrain (1992-94); Estermann House at Malters (1995-96); Ganz House at Meggen (1996-97); shopping centre at Lustenau (1996-97).

Daniele Marques e Bruno Zurkirchen

Guido Matta (Cagliari, 1953, a destra nella foto) e Roberto Varaschin (Spresiano, Venezia, 1950) si laureano in Architettura a Venezia nel 1977. Dopo alcuni anni di attività professionale individuale presso studi di architettura, ingegneria e aziende specializzate, fondano nel 1982 a Treviso lo studio 5/82. Operano in forma associata nella progettazione architettonica (Tobacco Agency e Show-room Crescente a Treviso), restauro (Ville Marcello, Schioppo e Tiepolo), architettura d'interni e disegno industriale (concorso internazionale "La Cosa inventata", Seibu, 1995), con la collaborazione di Paola Piat. Operano anche in Belgio con Studio 5/82 Bx. Paola Piat nasce a Treviso nel 1965 e si laurea in architettura a Venezia. Comincia l'attività partecipando a progetti di restauro e recupero edilizio. Nel 1994 vince il concorso "Riqualificazione ambientale e paesaggistica del tessuto storico urbano di Casier". Dal 1995 collabora con lo studio 5/82 e Bianchi/Kerrigan. Con lo studio 5/82 progetta una linea di poltrone e di seduta minima legata allo studio dell'applicazione del gel in ambiti d'uso differenziati.

Guido Matta (Cagliari, 1953, right in picture) and Roberto Varaschin (Spresiano, Venice, 1950) graduated in architecture in Venice in 1977. After a few years working individually with architectural, engineering and specialist firms, in1982 they founded Studio 5/82 in Treviso. They work in partnership on architectural design (Tobacco Agency and Crescente Show-room in Treviso), restoration (Marcello, Schioppo and Tiepolo Villas), interior and industrial design (international competition "The Invented Thing", Seibu, 1995), with the collaboration of Paola Piat. They also operate in Belgium with Studio 5/82 Bx.
Paola Piat was born at Treviso in 1965 and graduated in architecture in Venice. She started her career by participating in restoration and renovated building projects. In 1994 she won the competition for the "Environmental and landscape improvement of the urban historic fabric of Casier". Since 1995 she has collaborated with studio 5/82 and with Bianchi/Kerrigan. With studio 5/82 she has designed a minimal line of armchairs and seating based on the application of gel in diverse situations.

Guido Matta, Paola Piat Roberto Varaschin

Nato a Stoccolma nel 1965, vive e lavora a San Francisco. Si è laureato presso l'Art Center College of Design nel 1991. Dopo la laurea ha lavorato con il designer inglese Julian Brown e poi per la società tedesca Porsche, presso la quale ha fatto parte del gruppo di progettazione della Boxster e della 988. Nel 1995 è entrato a far parte del dipartimento Industrial Design della Apple come Senior Designer e responsabile del design dei prodotti education e consumer. Prima di entrare alla Apple ha lavorato in California per la IDEO, dove ha progettato e gestito lo sviluppo di una vasta gamma di prodotti, tra i quali gli innovativi occhiali da sci V3 per la Smith, i display della serie M per la NEC e gli occhiali da sole Magnetic della Nike. Nella sua carriera ha ottenuto numerosi premi di design, tra i quali i più recenti sono il premio "Best of Category" per i prodotti consumer, da parte della rivista *ID*, e la medaglia d'argento dell'IDSA/"Business Week" per l'eMate della Apple.

Born in Stockholm, Sweden, in 1965, he lives and work in the San Francisco Bay Area. He graduated from the Art Center College of Design in 1991. Upon graduation he worked with the British designer Julian Brown and subsequently for the German company Porsche, where he was a member of the team working on the Boxster and the 988. In 1995 he joined Apple's Industrial Design group as Senior Design and Lead Designer for Education and Consumer products. Before joining Apple, he worked for IDEO in California, where he designed and managed the development of a wide range of products including the evolutionary V3 ski goggle for Smith, and M Series displays for NEC and the Nike Magnetic sunglasses concept. He has received numerous design awards throughout his career, most recently the "Best of Category" for consumer products in ID *magazine and the IDSA/"Business Week" Silver award for the Apple eMate.*

Thomas Meyerhoffer

Lorenzo Netti (1957, primo a sinistra nella foto) si è laureato in architettura a Firenze. Ha lavorato con Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia ed è stato cofondatore di AGITA, Agenzia italiana per l'Architettura. Attualmente è professore di Disegno presso la facoltà di Architettura di Bari. Gloria Valente (1958) si è laureata in architettura a Firenze. Con Netti è stata premiata nei concorsi nazionali di Lecce (1984) e Torino (1987) e ha vinto il concorso regionale per la sistemazione del vallone Tiflis a Bitonto nel 1987. Tonio Frallonardo (1955) si è laureato in architettura a Pescara. Insieme dal 1991 al 1997 hanno realizzato edifici privati e di edilizia convenzionata e progettato per Alessi e Poltrona Frau. Nel 1996 hanno vinto il premio dell'Academy of Architecture Arts and Sciences e sono stati invitati alla VI Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia. Dal 1988 Lorenzo Netti e Gloria Valente hanno cominciato l'attività di Netti Architetti.

Lorenzo Netti (1957, first left in picture) graduated in architecture in Florence. Worked with Adolfo Natalini and Cristiano Toraldo di Francia and was co-founder of AGITA, Agenzia Italiana per l'Architettura. At present he is professor of Drawing at the Bari Faculty of Architecture. Gloria Valente (1958) graduated in architecture in Florence. With Netti she received awards at the national competitions of Lecce (1984) and Turin (1987) and she won the regional competition for the replanning of the Tiflis valley at Bitonto in 1987. Tonio Frallonardo (1955) graduated in architecture at Pescara. Together from1991 to 1997 they have done private buildings and government-subsidized housing and have designed for Alessi and Poltrona Frau. In 1996 they won the Academy of Architecture Arts and Sciences prize and they were invited at VI International Exhibition of Architecture of the Venice Biennale. From 1988 Lorenzo Netti and Gloria Valente work together in Netti Architetti.

Lorenzo Netti, Gloria Valente, Tonio Frallonardo

Laurids Ortner (a sinistra) nasce a Linz (Austria) nel 1941. Studia architettura alla TU (Politecnico) di Vienna (1959-65). Nel 1967 è uno dei fondatori del gruppo Haus-Rucker-Co. Nel 1970 si trasferisce a Düsseldorf dove apre uno studio professionale con Günter Zamp Kelp e il fratello Manfred Ortner (nato nel 1943; Mag.art nel 1967; dal 1994 professore di progettazione alla FH di Potsdam). Nel 1977 fonda con Helmut Gsöllpointer l'Istituto austriaco per il design visuale. Nel 1987 viene chiamato alla Staatliche Kunstakademie di Düsseldorf e fonda lo studio Ortner Architekten in società con il fratello. Dal 1990 i due fratelli hanno uno studio anche a Vienna e dal 1994 a Berlino. Opere più significative: IBA Dessauer strasse, Schönebergerstrasse e Casa Rossa Uhlandstrasse, Berlino (1985-87); centro urbano Brüser Berg, Bonn (1987-93); edificio amministrativo Bene, Waidhofen (1988-89); rifacimento della Landeszentralbank, Düsseldorf (1990-94); MAXX-Hotel, Linz (1991-94); Museumsquartier, Vienna; Photonikzentrum Berlin-Adlerhof (1995-97); Kultur and Werkzentrum des Schauspielhauses, Zurigo (1996-...).

Laurids Ortner (left) was born in Linz, Austria, in 1941. He studied architecture at the TU (Polytechnic) in Vienna (1959-65). In 1967 he was one of the founders of the Haus-Rucker-Co group. In 1970 he moved to Dusseldorf where he started a practice with Günter Zamp Kelp and with his brother Manfred Ortner (born in 1943; Mag.art 1967; since 1994 professor of design at the Potsdam FH). In 1977 he founded with Helmut Gsöllpointer the Austrian Institute for Visual design. In 1987 he founded Ortner Architekten in partnership with his brother. Since 1990 the two brothers have also run an office in Vienna and since 1994 another in Berlin. Their most significant works: IBA Dessauerstrasse, Schöneberger-strasse and Casa Rossa Uhland-strasse, Berlin (1985-87); Brüser Berg urban centre, Bonn (1987-93); Bene administrative building, Waidhofen (1988-89); renovation of the Landeszentralbank, Dusseldorf (1990-94); Europ. Design Depot, Klagenfurt (1992-93); MAXX-Hotel, Linz (1991-94); Museumsquartier, Vienna (1990-…); Photonikzentrum Berlin-Adlerhof (1995-97); Kultur und Werkzentrum des Schauspielhauses, Zurich (1996-…).

Ortner & Ortner

Ha studiato all'ETH di Zurigo e vive fra New York e Parigi, avendo doppia cittadinanza svizzera e francese. Ha insegnato all'Architectural Association di Londra (1970-79), a Princeton e alla Cooper Union. È stato capo progetto (chief architect) al Parc de la Villette a Parigi (1985-1995), per cui aveva vinto il concorso. Attualmente è Decano (Dean) della Graduate School of Architecture alla Columbia University e direttore di *D* (Columbia Documents of Architecture and Theory). Ha vinto il Grand Prix National d'Architecture 1996.
Tra i suoi progetti più recenti: Lerner Student Center, Columbia University; Scuola di Architettura, Marnée-la-Vallée, Francia; Interface Flon, Losanna; Franklin Furnace Gallery, New York; Chartres Busineess Park, Francia; Villa all'Aja

He studied at the Zurich ETH, lives in New York and Paris, having dual Swiss and French citizenship. Has taught at the Architectural Association in London (1970-79), at Princeton and at the Cooper Union. He was chief architect at the Parc de la Villette in Paris (1985-1995), for which he won the competition. He is at present Dean of the Graduate School of Architecture in Columbia University and director of D *(Columbia Documents of Architecture and Theory). He won the Grand prix National d'Architecture 1996. Among his most recent projects are: Lerner Student Center, Columbia University; School of Architecture, Marnée-la-Vallée, France; Interface Flon, Lausanne; Franklin Furnace Gallery, New York; Chartres Business Park, France; Villa at The Hague.*

Bernard Tschumi

Tibor e Maira Kalman avevano aperto, nel febbraio 1996, una serie di copertine 'd'autore' che coincideva con la nuova direzione di François Burkhardt. Dopo due anni sono gli stessi Kalman a chiudere un ciclo di copertine affidate, con tecnica libera, ad architetti, designer, artisti, grafici e registi cinematografici. Da marzo apriremo una nuova serie esclusivamente fotografica cui saranno chiamati a contribuire grandi nomi della disciplina. Riproponiamo in questa pagina una galleria delle 23 opere che hanno impreziosito la copertina di *Domus* negli ultimi due anni.

In February 1996 Tibor and Maira Kalman opened a series of 'original' covers under the new editorship of François Burkhardt. Two years later again the Kalmans are closing this cycle of covers entrusted, with freedom of technique, to architects, designers, artists, graphics and film producers. As of March we start another series, this time exclusively photographic, to which top names from that discipline will be invited to contribute. Reproduced on this page is a gallery of the 23 works that have enriched the covers of* Domus *in the last two years.

La copertina *The cover:*

Tibor, Maira Kalman

Materiali *Materials*

Dall'alto, opere di:
From top, works by:

Lebbeus Woods
Thomas Schneider/Wired
Pedro Almódovar
George Segal
Ettore Sottsass
David Carson
Jenny Holzer
Pierre Bernard
Mimmo Rotella
Shinro Ohtake
Helmut Newton
Gert Dumbar
David Byrne
Mark Kostabi
Mimmo Palladino
Tibor, Maira Kalman
Bigas Luna
William Latham
Anthon Beeke
Pierluigi Cerri
Uwe Loesch
Neville Brody

Finito di stampare il *Printed on* 24. 01.98